Carul înaintea boilor sau Reforma şi Contrareforma

Anul 1997 este un an al reformei, dacă nu în economia românească, în orice caz în cultura românească. Aceasta din urmă, ori de câte ori s-a pus chestiunea, s-a situat (sau, mai precis, **a fost situată**) în avangarda tuturor experimentelor politice, prin care se demonstra că societata noastră progresează cu carul înainte, elementele de tracţiune succedându-i mai târziu sau deloc. Carul culturii româneşti, împins invers, din faţă, va reuşi să intre **în** şi să treacă **prin** Europa, în cea mai mare viteză, răsturnându-se eroic în Oceanul Atlantic, în timp ce animalele de tracţiune continuă să pască nonşalant între Urali şi Carpaţi, eventual între Volga şi Nistru, pe o uriaşă stepă a Contrareformei. Astfel, singura schimbare pe care Schimbarea a adus-o teoriei marxiste constă în răsturnarea raportului bază-suprastructură, în sensul că suprastructura e mânată mereu înainte, în timp cu baza stă mereu pe loc. Aşa se face, iată, că economia de piaţă debutează la noi nu cu economia, ci cu, **risum teneatis**, cultura, care trebuie să guste prima din fructul capitalist, un fruct atât de oprit până mai ieri, încât cei ce produc stocuri şi poluare nici nu cutează să se apropie de el, darmite să şi muşte din el.

Cultura precoce reformată a şi început să dea primele roade. Între altele, ritmul de apariţie a revistelor s-a dat peste cap, s-au ivit întârzieri nepermis de mari, care macină încrederea cititorilor şi pulverizează toate orizonturile de aşteptare. Nimeni nu crede că „Teatrul azi" – ca şi alte publicaţii culturale –, subvenţionată, până nu demult, exclusiv de Ministerul Culturii, nu a putut să-şi facă apariţia lungă vreme din exact motivul mai sus menţionat, în timp ce alte reviste, care primesc subvenţie de la Consiliile locale, sau/şi de la Uniunea Scriitorilor, dar şi sprijin financiar de la Ministerul Culturii, îşi continuă nestingherite apariţia. S-au produs tulburări destul de grave, astfel că evenimente importante din lumea teatrului (**Festivalul Shakespeare de la Craiova, Dramafest de la Târgu-Mureş, festivalurile de la Piatra Neamţ, Satu Mare, Sibiu, Sfântu Gheorghe, turneele în străinătate etc.) au rămas fie „ignorate" cu desăvârşire, fie consemnate în fugă, pentru a nu mai vorbi de spectacolele din Bucureşti şi mai ales din ţară, care nu s-au bucurat de atenţia obligatorie a cronicarilor de teatru. Pauzele în cultură, şi mai cu seamă în teatru, sunt, din păcate, irecuperabile. Vom descoperi, poate, nu spre onoarea noastră, că teatrul românesc va fi din ce în ce mai cunoscut în lume şi din ce în ce mai puţin cunoscut în propria ţară.**

Cerem iertare cititorilor, prea răbdători şi prea îngăduitori, şi vrem să credem că o firească reconsiderare a valorilor şi locului culturii în societate va elimina aberaţiile, inversiunile şi o inechitate de-a dreptul monstruoasă.

În urmă cu câţiva ani, am lăsat dinadins să se „strecoare" într-un număr o greşeală de tipar pe frontispiciul revistei noastre: acolo unde urma să se scrie „Revistă editată de Ministerul Culturii" a apărut, cu buna noastră ştiinţă, „Revistă evitată de Ministerul Culturii". Acum ce termen ar trebui să apară: eludată, executată, eviscerată, eliminată, exmatriculată, exclusă?

■ TEATRUL AZI
30 iulie 1997

TEATRUL „REGINA MARIA" • ORADEA • -1- • BIHOR - ROMÂNIA

DUMITRU SOLOMON

Actorul față cu munca

„Teatrul e poate singurul loc unde oamenii nu fug de muncă, ci, dimpotrivă, o caută". Am încercat de multe ori să înțeleg ce inversiune formidabilă se petrece în spațiul teatral, spre deosebire de restul spațiului social, de ce în teatru oamenii se comportă anapoda, de ce aici munca pare să capete (altă) valoare, (altă) semnificație, să i se aplice o măsură aparte. Mi se pare mie, sau poate nu numai mie, că, de-a lungul preistoriei, protoistoriei și istoriei propriu-zise a societăților umane, conceptul muncii a evoluat într-un sens bizar, s-a abstractizat și a devenit din ce în ce mai impersonal, mai evanescent. Când homo errectus a căpătat treptat însușirile lui homo faber, el a pornit deja pe calea abstractizării muncii. Cât s-a comportat ca o maimuță cinstită, el a cules, ca orice vietate la fel de cinstită, hrana oferită de generoasa Natură, așa cum animalele domestice (calul, boul, porcul, găina, câinele, pisica etc.), deși îl au pe om ca model, nu schițează nici cel mai vag gest de **efort**, așteptând răbdători ca Natura sau Omul să le pună la dispoziție (la o dispoziție pasivă, firește) tot (ori aproape tot) ce li se cuvine pentru a-și continua, cu sau fără folos, convierțuirea, plăcută sau nu, alături de om. Adică mâncare, apă, medicamente, ba chiar și servicii matrimoniale. Munca animalelor domestice (cu excepția, poate, a albinelor) nu s-a inventat (e vorba mereu despre munca de procurare a hranei și nu, Doamne ferește, despre munca la care le supune Omul, punându-le să tragă la căruță, la plug, la trăsură, la sanie, s-o facă pe polițiștii în patru labe sau pe salvamontiștii în Alpi etc.). Munca omului a devenit, în schimb, așa cum arătam, din ce în ce mai abstractă, mai fără scop clar și „comestibil", mai intermediată. Cu câteva excepții (între care Nică al lui Ion a Petrei), oamenii nu se mai cațără în pom ca să se îndoape cu cireșe, cireșe ce pot fi cumpărate la piață, nu mai scormonesc pământul ca să dezgroape tuberculii noștri cei de toate zilele, găsibili și ei la piață, și, cu alte câteva excepții, nu-și mai croiesc singuri hainele, ci le croiesc altora, nu mai ucid fiarele ca să le îmbrace blana, ci o fac pentru a-i îmbrăca pe alții și a obține, în acest fel, banii cu care merg în concediu – sau pe care îi schimbă pe valută spre a deschide felurite afaceri. Devenind din ce în ce mai indirectă, munca a început să fie percepută ca o treabă inutilă, sau, mai degrabă, utilă doar pentru a face bani. Nemaifiind percepută ca un efort de subzistență, munca a început să fie socotită un fel de corvoadă plicticoasă. Așa că majoritatea (marea majoritate!) a oamenilor fug de muncă, o înjură, o blestemă sau o disprețuiesc. Celor care mi-ar riposta că totuși munca e o plăcere le-aș putea răspunde nu numai cu exemple de muncă în condițiile socialismului real, dar și cu filmul lui Chaplin „Timpuri noi", dar și cu marea literatură a lumii, de la vicleanul Esop la pateticul Zola, de la Tolstoi la contemporanul său Cehov, de la „Fructele mâniei" la „Bătrânul și marea". Și încă!

Și deodată, parcă în răspăr cu întreaga evoluție a conceptului, parcă bătându-și joc de noi toți, ce ne spune Mihail Sebastian, la pagina 178 din „Jurnalul" său? Că în teatru oamenii nu fug de muncă, ci o caută cu tot dinadinsul. Pentru omul de pe stradă aserțiunea pare o glumă sinistră, iar Sebastian, un farsor iresponsabil. Îmi pare rău pentru clișeele, prejudecățile și axiomele noastre, dar **așa este** în teatru. Și în teatru muncesc oameni ca noi toți, numai că oamenii aceștia nu prea acceptă să trândăvească, să stea neutri, ei **vor să joace**. Când se repeta **Jocul de-a vacanța**, Sică Alexandrescu a fost rugat de Agnia Bogoslava, care o interpreta pe Agnes, să intervină pe lângă autor ca să-i mai scrie câteva replici, pentru că avea prea puține... Nu este o ciudățenie, ci un lucru firesc. Actorii au în general nevoie de roluri cât mai mari, ca să stea cât mai mult cu dragul lor public, să-l „sature". Țin minte un episod asemănător, când, repetându-se la Teatrul de Comedie **Fata morgana**, Vasilica Tastaman mă rugase insistent să-i mai scriu câteva replici, fiindcă voia să se afle cât mai mult în contact cu publicul. (A fost formidabilă în rol, dar, sunt convins, ar fi fost la fel de formidabilă chiar dacă nu i-aș fi scris replicile...)

În teatru, așa cum a remarcat Sebastian, lumea vrea să muncească. De ce? De ce în teatru, nu și în afara lui? Nu știu. E un mister. Bănuiesc că, întrucât arta scenică este exhibiție, actorul dorește să se arate din ce în ce mai mult spectatorilor. Sau poate că e vorba de altceva: fiind într-un rol, fiind cumva în „pielea" unui „străin", actorul nu mai are contactul acela neplăcut cu munca, fiindcă propriu-zis n-o face el, ci „altcineva".

Sunt simple ipoteze. Ceea ce rămâne însă ca un adevăr infailibil este atașamentul actorului față de muncă. Bineînțeles, este cazul actorului cu vocație. Ceilalți sunt oameni comuni... ■

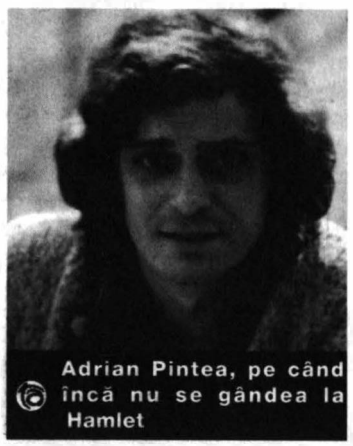
ADRIAN PINTEA:

„Drumul înapoi spre mine însumi“

❒ **Sunt actori care toată viaţa şi-au dorit să joace un rol şi – de cele mai multe ori – n-au avut această şansă, după cum există destul alţii care nu şi-au dorit în mod special un anume rol, să zicem Hamlet, şi totuşi le-a fost dat să-şi încerce forţele cu el. Dumneavoastră din ce categorie faceţi parte? Sau, altfel spus, v-aţi „văzut“ în Hamlet? Şi dacă da, de când?**

■ În mod cert, nu fac parte din prima categorie. N-am avut niciodată un program de roluri, de etape într-o carieră de actor. Ştiu cât de greu e să faci un asemenea program şi mi se pare aproape imposibil ca un actor să-şi dirijeze cariera profesională. Din luciditate, nu mi-am dorit să joc Hamlet. Pentru că Hamlet e un fel de Everest la purtător şi, de obicei, rămâne intangibil. M-am gândit însă de multe ori la el... Multă vreme, Hamlet a fost pentru mine o entitate literară, nu una actoricească.

La Craiova, poate ştiţi, prima propunere a fost ca regia spectacolului să fie făcută de Ion Omescu. De atunci am avut, cred că pentru prima oară în viaţa mea, senzaţia că ar fi timpul să fac Hamlet. Timpul biologic, nu timpul profesional, asta fiind o cu totul altă problemă. A fost un oarecare eşec lucrul cu Ion Omescu; destul de dramatic, de altfel. Nu îmi explic nici acum de ce atâta bogăţie teoretică nu-şi găsea nici o reprezentare practică, funcţională, pe scenă. Pluteam într-un nor cultural extrem de seducător, dar... Pe scenă totul rămânea foarte atractiv, dar imaterial, se izbea până la disoluţie de o realitate aspră. Din prima zi de repetiţie – lectură la masă – cu Tompa Gábor m-am „văzut“ însă în Hamlet. În Hamlet-ul **lui**, în orice caz.



Adrian Pintea, pe când încă nu se gândea la Hamlet

❒ **Pentru posteritate: când se întâmplară acestea?**

■ În vara anului 1996, pe la începutul lui iunie, după care a urmat o pauză cam lungă, Tompa având contracte în străinătate.

❒ **Aflându-mă printre criticii care v-au urmărit cu o oarecare consecvenţă evoluţia – iată, de la Romeo la Hamlet, de la acel excelent spectacol de absolvenţă cu** Romeo şi Julieta, **realizat la „Casandra“ de Cătălina Buzolanu, la acest polifonic şi tulburător** Hamlet **semnat de Tompa Gábor –, nu vă ascund că distribuirea dumneavoastră în Hamlet n-a fost, pentru mulţi, o mare surpriză. Vă indicau pentru acest rol datele actoriceşti, tehnica desăvârşită, inteligenţa ieşită din comun şi chiar harul scrisului, care, toate la un loc, fac din dumneavoastră un actor complex, un creator pasionat de arta lui şi de rosturile înalte ale acesteia. M-ar interesa cum l-aţi gândit în sinea dumneavoastră pe Hamlet şi cum s-a conturat el după întâlnirea cu Tompa Gábor. Eventual, la ce aţi renunţat şi ce a căpătat în plus personajul în** această **regie.**

■ Am auzit şi eu de lucrul ăsta care – dincolo de faptul că este extrem de flatant – cred că e şi real. Diferenţa dintre ceea ce îndrăzneam eu să-mi închipui despre un posibil Hamlet făcut de mine şi ceea ce mi-a cerut Tompa Gábor a fost foarte mică. Dacă a trebuit să renunţ la ceva, a trebuit să renunţ la uşurinţa cu care credeam că pot să lucrez la spectacolul ăsta. N-a fost aşa. Şi a trebuit să refac – sub bagheta lui Tompa Gábor – un drum înapoi spre mine însumi şi să-mi dau seama că e la fel de greu să te întorci la ceea ce e simplu şi parcă stăpâneşti din tine, pe cât de greu e să te duci spre un personaj pentru care nu eşti recomandat, ca date. Aşa că şi ceea ce părea uşor de făcut, pentru că semăna foarte tare cu ceea ce credeam eu despre mine că sunt, a trebuit să fie plătit.

❒ **Cum?**

■ Cu acest drum destul de chinuitor, aparent foarte simplu, de a te întoarce la tine însuţi aşa cum eşti. De a te accepta chiar, aşa cum eşti. De a renunţa la scuzele liniştitoare că aşa e rolul, că pot păstra pentru mine nişte zone de umbră sau mai puţin flatante din ceea ce ştiu despre mine. Drumul înapoi spre tine însuţi e o iniţiere, la fel de valabilă şi de laborioasă ca o iniţiere în ceva ce ai vrea să devii sau ceva spre care te-ai simţit atras să devii. Finalmente, am redescoperit înţelesul meu în ce priveşte noţiunea de profesionist. Toate poncifele, cu care şi eu, ca şi alţii, am încercat să-mi explic ce se întâmplă în munca asta, au început să capete o carne prin mine, n-au mai fost simple preluări.

Una dintre primele indicaţii ale lui Tompa a rămas ca un fel de parolă – pentru mine ca profesionist, de-acum încolo, nu numai când fac, ci şi când văd teatru. El a zis: **entuziasmul neţărmurit, indiferent de scop, e primul semn al amatorismului**. După lucrul cu Tompa la spectacolul ăsta, pot să pronunţ – fără să-mi fie teamă că sunt ipocrit sau că nu acopăr zona lor de semnificaţii – noţiuni ca **profesionalism, disciplină, efort**.

❒ **Consideraţi cunoaşterea limbii engleze, pe care dumneavoastră o stăpâniţi foarte bine, o condiţie obligatorie sau doar un ajutor preţios în descifrarea sensurilor atât de profunde şi de nuanţate totodată ale personajului shakespearian?**

■ Nu cred că este o condiţie obligatorie. Dar e un ajutor, fără îndoială. Şi sunt norocos că stăpânesc limba engleză la un nivel destul de folositor, dar nu consider cunoaşterea ei o condiţie **sine qua non**.

❒ **Pornind de la aserţiunea că nici un actor nu poate arăta toate faţetele lui Hamlet în, să zicem, patru ore – cât durează efectiv spectacolul –, ce anume v-a preocupat să reliefaţi în primul rând? Ce aţi dorit să aduceţi – şi eventual să se vadă, să se simtă – în primul plan?**

■ Poate că prima calitate – în sensul căreia cred că am funcţionat bine – este atingerea unui anumit punct al suferinţei, care a depăşit visceralul, camalul, şi a intrat în zona nobilă şi periculoasă a dramelor inteligenţei, pe care o iubea Camil Petrescu. Până a ajunge la un asemenea grad de rafinament – pentru că e un rafinament să transformi problema morală în argumentaţie filosofică, fără ca asta să excludă stadiul imediat anterior, care este

problema morală pur şi simplu, în sine, pentru care Hamlet plăteşte ca orice om –, trebuie să fi trecut prin cutremure sufleteşti cu totul speciale. Şi spun asta şi despre personaj, şi despre tipul de actori „recomandaţi" pentru acest rol, din care chiar cred că fac parte.

❒ **Ca profesor la Academia de Teatru şi Film, studiaţi** Hamlet **la clasă? Pe ce anume puneţi accentul în acest studiu?**

■ Am făcut până acum două încercări cu studenţii, în două promoţii diferite, la nivel de scene, nu de acte. În limitele exerciţiului, pretenţia cea mai gravă pe care o am este precizia gândurilor şi estetica vorbirii.

❒ **Dacă ar fi să reluaţi personajul, într-o altă regie, cărei trăsături, poate mai puţin reliefată acum, aţi fi tentat să-i daţi câştig de cauză?**

■ Cred că, din superstiţie, n-aş mai repeta această experienţă, unică pentru mine. Dar, dacă hazardul m-ar pune în faţa situaţiei, cred că un singur lucru aş mai accentua, şi anume latura de bufon a lui Hamlet.

❒ **V-ar interesa – sau aţi putea – să faceţi din Hamlet doar un psihopat, aşa cum încearcă să prezinte lucrurile cartea unui medic neurolog craiovean?**

■ Doamne fereşte! O psihoză, o deviere de tip psihotic poate fi un caz foarte atractiv pe scenă, dar nu se poate constitui într-un argument filosofic şi uman de gravitatea pe care o presupune argumentul Hamlet. Nu prea cred în hermeneutica medicală în cazul teatrului, şi chiar al literaturii, în general. O asemenea abordare, în loc să limpezească şi să lărgească spaţiul de înţelegere şi de percepţie, nu face decât să constrângă o realitate magică la condiţiile meschine ale unei fişe de diagnostic. Mi se pare greşit un asemenea mod de abordare. Pe urmă, psihopaţii din literatura dramatică şi din literatură în general au şansa de a fi scutiţi de responsabilitate, prin diagnostic. Luciditatea e mult mai greu de dus şi de suportat decât un handicap psihic.

❒ **Pornind de la definiţia shakespeariană a teatrului ca „oglindă a firii", actorii fiind, la rândul lor, „cronica vie şi prescurtată a vremurilor", Hamlet este şi o oglindă, o chintesenţă a condiţiei umane. Şi cred că aşa l-aţi văzut şi dumneavoastră, dacă, la rându-mi, am citit corect această propunere. V-aş întreba totuşi: cât aparţine timpului său şi cât aparţine timpului nostru acest Hamlet, al dumneavoastră şi al lui Tompa Gábor?**

■ Cred că de multă vreme Hamlet nu mai aparţine unui timp. În orice caz, nu unui timp istoric. Hamlet este de multă vreme un semn de recunoaştere al conştiinţei umane de sine. Problemele pe care le discută, le analizează, sunt de natură general umană şi ele capătă viaţă – cred eu – cam din 10–15 ani în 10–15 ani, cu fiecare nouă montare. Hamlet al lui Vîsoţki – ca şi Hamlet al lui Tompa Gábor – avea de reproşat condiţiei umane aceleaşi lucruri: fragilitatea şi inconsecvenţa; numai că fiecare o face în alt fel. Nu diferă decât accentele.

❒ **Scrutând viitorul – şi personajul (sau autorul) face cu obstinaţie acest lucru –, se adresează Hamlet creat de Adrian Pintea şi celor ce or să vină după noi?**

Adrian Pintea, alături de Oana Pellea, în Hamlet **de Shakespeare la TN Craiova (regia: Tompa Gábor)**

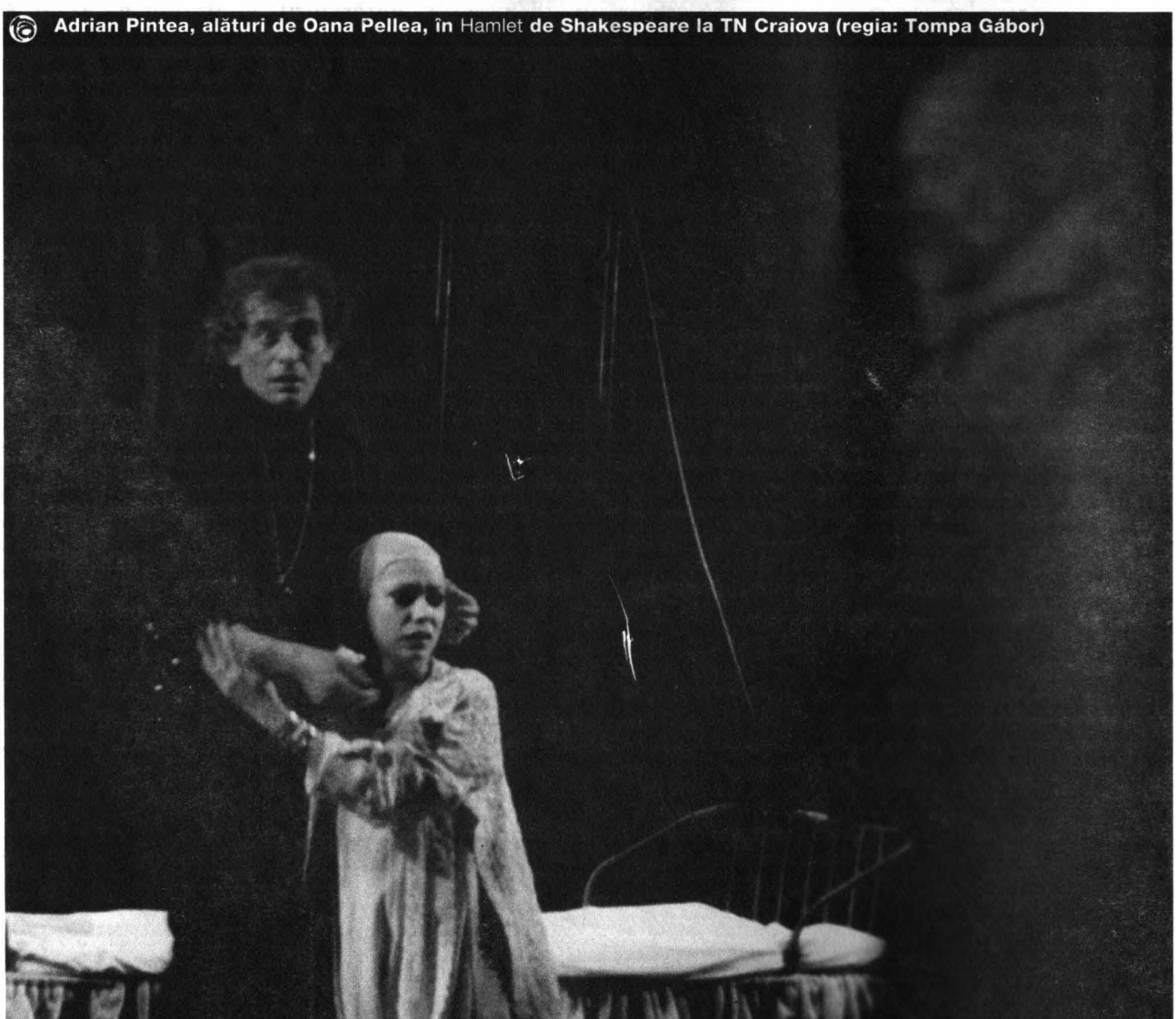


foto: Dorian Delureanu

■ Da. Fără discuţie. Criza lui de misoginism din celebra scenă cu Ofelia este generică. Se spune despre **voi**, nu despre **tine**, Ofelia. Despre voi, femeile, pe care tu le reprezinţi, pentru că ai ieşit în această clipă în calea protestului meu. E neşansa ta. Pe de altă parte, previziunea politică din final – „îl văd pe Fortinbras pe tronul Danemarcei" – poate anunţa, prin înlocuirea mentală a numelui lui Fortinbras, venirea oricărui dictator, de orice tip. Iar reflecţiile asupra craniului lui Yorick sunt vechi de când există ritualul funebru şi se proferează adevărul „cenuşă din cenuşă". Dar nu numai atât. Faptul că Hamlet are şi apetitul, dar şi mijloacele de a contacta lumea invizibilă a spectrelor face parte din aplecarea spre para-realitate, de care suferă din plin, de exemplu, omul sfârşitului de secol XX.

❒ **Vă întrebasem acest lucru şi pentru că am simţit un soi de valenţă testamentară a interpretării, pe care, chiar dacă în foarte puţine cazuri, am mai întâlnit-o totuşi la unii creatori, în special la regizori.**

■ E posibil să apară şi aşa ceva, chiar dacă în mod inconştient. Cu ocazia acestui spectacol simt că am tras, dar am şi oferit o concluzie în legătură cu mine, ca actor. O concluzie care e departe de a fi o demisie. Pentru mine e chiar un nou început. În această piesă plină de dubii, mie mi le-am spulberat pe ultimele.

❒ **Câtă „gelozie" şi cât „complex oedipian" există în reacţiile lui Hamlet al dumneavoastră?**

■ Cu siguranţă există gelozie, dar nu în formă pură. Asta, în ceea ce-o priveşte pe Gertrude. Forma rafinată în care se exprimă această gelozie e un fel de stupoare în faţa imundului, a posibilităţii răului. Gelozie există, dar nu la un nivel care poate fi definit ca patologic. Iar de „complex oedipian" nu ştiu dacă poate fi vorba în spectacolul nostru, pentru că alianţa dintre tată şi fiu se stabileşte foarte repede, e durabilă, consistentă şi trece de sfârşitul spectacolului.

❒ **Poate fi gândit Hamlet şi ca un „produs" sau ca un „răspuns" la lumea suspiciunii în care trăieşte?**

■ Nu. Cred că-şi adaptează instrumentele răzbunării la această lume, fără să facă parte din ea. Joacă cu armele duşmanului, dar nu face parte din această lume de subsol moral.

❒ **Definiţia omului, dată de Hamlet, e una la care subscrieţi integral? Şi în afara rolului interpretat?**

■ Da. Dacă fac un efort de a scoate din context versurile devenite celebre, cred că există în om această ambivalenţă, de magnitudine şi derizoriu, de nobil şi trivial. Cum, de altfel, cred că în monologuri există un punct în care nu mai vorbeşte Hamlet din piesă, ci Shakespeare, direct. E un fenomen de pedagogie abruptă, care se practica, cred, pe atunci neexistând pudoarea autorului dramatic modern, care-şi ascunde cât mai subtil calitatea de pedagog al societăţii în general.

❒ **În acest spectacol, Hamlet e, cu certitudine, şi regizor. Dar nu e – aşa cum spuneam în cronica la spectacol – numai „director de scenă", ci şi „director de conştiinţă", aşa cum de fapt ar trebui poate să fie orice regizor. În cunoscuta scenă a actorilor din piesă, Hamlet-regizorul e în centrul actorilor, grupaţi în jurul lui, iar indicaţiile de joc pe care le dă sunt cât se poate de „moderne". V-aş ruga să-mi vorbiţi puţin despre regizorul Hamlet. Nu uit că actorul Adrian Pintea e şi regizor, aşa încât e de presupus să existe multiple consonanţe şi pe acest plan.**

■ Hamlet e regizor pentru că a descoperit superioritatea teatrului ca mijloc de corectare a răului din lume, superioritatea lui faţă de sabie, pumnal, faţă de orice armă, în general. Şi e şi „director de conştiinţă", cum foarte bine ziceţi, măcar pentru că o parte dintre sfaturile adresate actorilor depăşesc recomandările tehnice şi devin principii ale profesiei de actor. Ceea ce el cere este tirania bunului-simţ şi moartea impostorului în artă. Sigur că atunci devine un director de conştiinţă.

Ceea ce e foarte interesant la Tompa Gábor şi în explicaţiile lui e faptul că, după cum spunea el, n-ar trebui să facă teatru, în mod conştient şi responsabil, decât cei pentru care teatrul a devenit o ultimă soluţie de exprimare şi de răscumpărare a propriilor conflicte cu ei înşişi, cu viaţa, cu norocul, cu hazardul.

Magic vorbind – pentru că a existat şi o oarecare magie care a funcţionat în tot timpul lucrului, transformând acest spectacol într-un eveniment pentru fiecare dintre noi, nu neapărat pentru lumea teatrală –, ne putem gândi la întâmplarea care a precedat, suspect de aproape, începutul lucrului: săvârşirea din viaţă a tatălui lui Tompa Gábor. Aveam deja de a face cu un regizor care dădea indicaţii inspirate dintr-o cunoaştere perfectă a situaţiei din relaţia Hamlet-Tatăl. Era o proaspătă autoritate legitimată în această problemă. O mare parte din gândurile legate de această relaţie între fiu şi tatăl dispărut de curând se simte în spectacol, acesta devenind şi un omagiu nobil, decent, al omului Tompa Gábor faţă de Tompa Miklós.

❒ **Replica „Gândirea deci ne face laşi pe toţi" poate fi desprinsă din contextul ei? E adevărată şi în sine?**

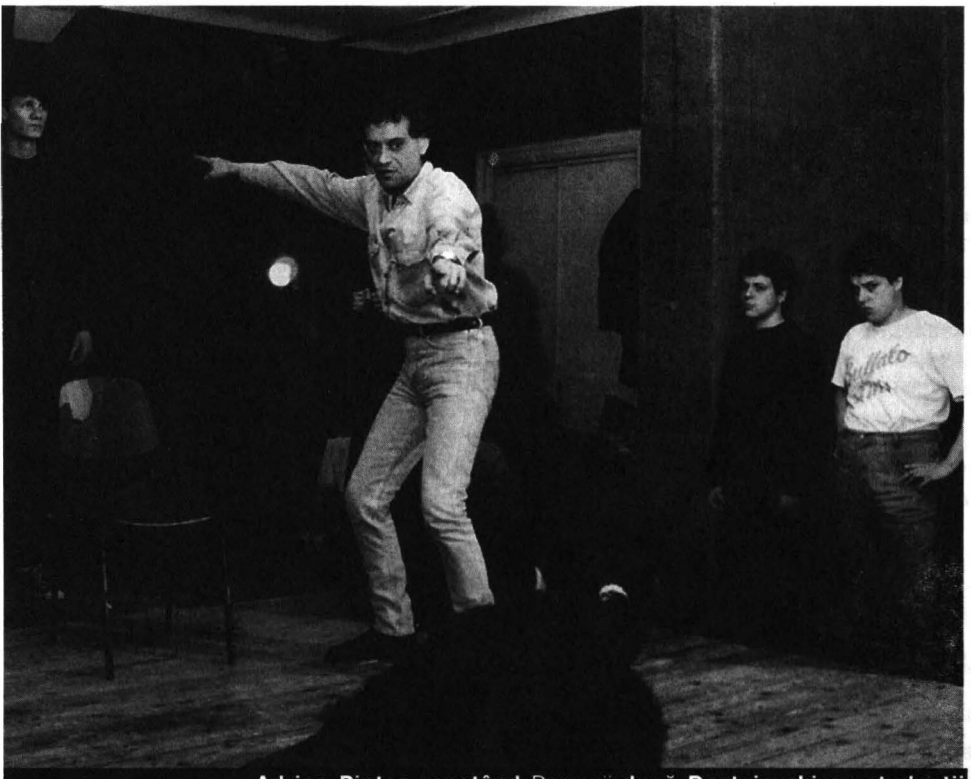
■ E adevărată şi în sine, dar nu este totuşi un blestem definitiv. Ea nu funcţionează asupra celor care îşi folosesc gândirea ca singura posibilitate de a stabili un contact cu lumea înconjurătoare. Şi sunt destui. Versul devine o axiomă doar pentru inteligenţele comune şi mediocre. Sau submediocre.

❒ **Este Hamlet un „răzbunător" sau un „justiţiar"?**

■ Se întâmplă un lucru realmente trist cu el. Dorind să fie un justiţiar perfect, nu reuşeşte să devină decât un răzbunător. Efectul construcţiilor lui morale este unul concret şi meschin în cele din urmă. Simpla ucidere a lui Claudius nu este răspunsul pe care îl caută, iar venirea lui Fortinbras certifică acest eşec. Cei care vor să schimbe lumea dintr-o dată pătesc la fel.

❒ **Care credeţi că este relaţia lui Hamlet cu cei doi clovni-gropari? Vă satisface felul în care se realizează ea în acest spectacol?**

■ Nu numai că „mă satisface", ci îmi place foarte mult. Cred că este o dovadă de bun-simţ şi de inteligenţă extraordinară faptul că tot aerul funebru al scenei groparilor a fost dinamitat printr-o bună-dispoziţie aparent absurdă, dar mult mai credibilă din punctul meu de vedere; şi, cred, şi al vieţii, în general. Să te lamentezi



Adrian Pintea repetând Demonii după Dostoievski cu studenții săi de la A.T.F.

asupra condiției umane pe marginea unei gropi este un fel de tautologie. Ipocrizia își face foarte ușor loc în morga funebră tipică, pe când buna-dispoziție absurdă e o victorie. Un fel de optimism „traco-get". Știm cu toții cât folclor poate apărea în cele mai funebre sau mai severe situații, așa că prefer această atitudine. E un paradox optimist și original. Avem de a face cu niște gropari cărora ideea morții și a trecerii definitive într-o altă lume le este foarte familiară, așa cum chirurgilor de marcă operațiile cele mai grave nu le trezesc decât interes profesional, nu o emoție paralizantă. Deosebirea e că, în timp ce chirurgii ajung repede la cinism, aici guvernează o bonomie aproape tandră.

❒ **Preponderent rațional, Hamlet al dumneavoastră pare uneori prea uscat, prea nebântuit de pasiuni și patimi. A reușit să și le domine?**

■ A câștigat raționalul, pentru că este singurul lui instrument de descifrare și de adaptare la lume. Funcționează blestemul bibliotecii din Wittenberg, care îl urmărește peste tot. Singur se scuză, într-unul din monologuri, de incapacitatea de exteriorizare, atunci când se compară cu primul actor din trupă, pe care-l invidiază pentru capacitatea lui de a se emoționa de o durere inventată.

❒ **Un cunoscut adagiu camilpetrescian mi-a venit involuntar în minte în timpul spectacolului: „Câtă conștiință, atâta luciditate, și deci atâta dramă". Cred că tocmai această conștiință e cea care dă cheia personajului dumneavoastră.**

■ Fără îndoială. Așa s-ar putea traduce mai exact „Gândirea, deci, ne face lași pe toți". Pentru că nu e vorba de capacitatea mentală a gândirii, ci de conștiința pe care o provoacă sau o reprezintă.

❒ **Văzând mai multe reprezentații, vă mărturisesc că am fost surprins de fluctuațiile de tensiune dramatică existente de la o reprezentație la alta, nu numai în întregul spectacol, ci și în susținerea rolului titular.**

■ E posibil. Ele nu țin întotdeauna de dorința actorului. Ceea ce face ca din când în când spectacolul să strălucească irepetabil ține totuși de misterul acestei meserii, care e mai puternic decât construcția spectacolului, oricât de bine ar fi ea făcută.

❒ **Pe cine ucide Hamlet în spatele cortinei? Cine e „șobolanul"? Îl știe, îl bănuiește, de ce o face?**

■ Evident, nu se așteaptă să fie Polonius, pentru că n-ar reacționa așa, compătimindu-l pe dobitoc. Speră, instinctiv, să fie Claudius, dar și asta e puțin probabil. Hamlet devine subiectiv, fragil, descoperit, în scena cu mama. Duritatea și violența reproșurilor din această scenă a încercat s-o evite în monologul dinainte: „Am să fiu cumplit, nu însă nefiresc". Și devine, totuși, nefiresc. Trece printr-o pierdere a lucidității, hrănită și de prezența neașteptată a Duhului, care apare atunci când se simte trădat în recomandările sale exprese: „Oricum ai împlini această faptă, rămâi cu mintea trează". E un viraj periculos scena cu mama. Prima licență este că-și atacă mama verbal și fizic. Acționează din impuls, ceea ce face explicabil și al doilea impuls: pumnalul în perdea.

❒ **Dat fiind finalul spectacolului, în care Rosencrantz și Guildenstern reapar, în ce măsură Hamlet e totuși manipulat? Chiar în buna lui credință, dar și în sensul „marelui mecanism" de care vorbea Jan Kott?**

■ Cred că nu e manipulat în mod direct. Poate fi o rotiță în „marele mecanism" al lui Jan Kott, la capitolul „pierderi necesare". Din când în când trebuie sacrificat câte un idealist, la vedere, pentru ca acest mecanism să-și dovedească, definitiv, invulnerabilitatea.

❒ **Multe dintre interviurile mele s-au terminat cu aceeași întrebare. O pun și acum: ce este un actor?**

■ E un fel de răspopit. E cineva care nu mai are acces să oficieze legal, în biserică, din cauza condiției lui prea umane, a umanității lui. Dar care a păstrat harul de a comunica cu oamenii, de a-i iubi și de a încerca să-i ajute. Își ține însă predicile în locurile în care dogma nu mai are putere.

VICTOR PARHON

Moft oltenesc sau integrare europeană?

Într-o posibilă carte a recordurilor teatrale din lume, luând în considerare ultimii şapte ani, nu mă îndoiesc că Teatrul Naţional din Craiova ar figura de mai multe ori. Nu numai la kilometri parcurşi sau ţări vizitate, sau la numărul (fie şi aproximativ) al spectatorilor străini ori al cronicilor şi relatărilor apărute în presă, ci şi la capitolul – mult mai important şi mai semnificativ – al participărilor la festivalurile internaţionale de teatru. Devenit un răsfăţat al acestora, graţie semnăturii regizorale a lui Silviu Purcărete, muncii neobosite a lui Emil Boroghină şi devotamentului absolut al actorilor săi, Naţionalul craiovean a considerat de demnitatea sa şi a cotei sale internaţionale să fie nu numai un „consumator", ci şi un „producător" de festivaluri teatrale, la cel mai înalt nivel. Şi cum, până una-alta, în teatru cel mai înalt nivel rămâne tot Shakespeare, Craiova Shakespeare Festival şi-a invitat oaspeţii din ţară şi de peste hotare la cea de a doua ediţie, desfăşurată între 23 şi 30 aprilie. Cu ceva mai puţin public în acest an, căci sărbătorile de Paşti au căzut tocmai în această săptămână a omagierii spiritului tutelar al lui Shakespeare. Dar nu cu mai puţin entuziasm din partea Secţiei române a A.I.C.T. – Fundaţia „Teatrul XXI", care a înţeles să se implice în susţinerea colocviilor aferente festivalului, asigurând altitudinea teoretică a discuţiilor care au avut loc.

Ar fi fost normal – dar ce mai e normal, de la o vreme încoace, în ţara asta bântuită de schimbări aleatorii? – să se înţeleagă de către toată lumea, de la forurile locale la Ministerul Culturii, Guvern şi Preşedinţie, că un astfel de festival nu e un moft oltenesc oarecare, ci o manifestare emblematică pentru cultura românească şi integrarea ei în circuitul universal al valorilor, integrare de care se face atâta caz când e vorba de adunat capital politic! A te face aproape că nu ştii – la nivelul funcţiilor guvernamentale – că la Craiova are loc un festival internaţional Shakespeare înseamnă că nici dragoste pentru teatru nu mai e...

Noroc că n-a pierit încă sămânţa oamenilor cu dragoste şi înţelegere pentru cultură din ţara asta, aşa încât festivalul – cu preţul renunţării la unii dintre oaspeţii străini invitaţi! – s-a putut totuşi ţine, cu sprijinul salutar de ultim moment al Băncii Comerciale Române, care şi de data asta a fost la înălţime, ajutând ceea ce s-a dovedit că merită să fie ajutat.

Căci, bine gândit, festivalul n-a fost organizat doar sub auspiciile forurilor judeţene şi municipale, ci a a avut pe afiş, în ordine, Ministerul Culturii, British Council – Programul de schimburi teatrale româno-britanice NOROC şi Serviciul Cultural Francez – Delegaţia generală în România a Alliance Française, iar staff-ul ediţiei l-a avut ca preşedinte de onoare pe Radu Beligan, Emil Boroghină îndeplinind funcţia de director artistic, iar Silviu Purcărete, pe cea de director asociat, britanicului Neil Wallace revenindu-i cea de consilier internaţional. Să amintim că festivalul a fost onorat de prezenţa lui George Banu, preşedintele Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru, care a comentat proiecţia filmului „Shakespeare, regi în furtună", pe un scenariu semnat în colaborare cu J.M. Deprats, în regia lui Claude Mourieras, realizat de „ARTE-IMA", şi a doamnei Monique Borie, autoarea volumului „Fantoma sau teatrul care se îndoieşte", apărut la editura franceză „Actes Sud".

Seria spectacolelor a fost deschisă de Teatrul Dramatic din Belgrad, care a prezentat, într-o montare solidă, de impunător profesionalism, **Troilus şi Cressida**, în regia lui Dejan Mijac. Remarcabile, costumele de sugestie antică realizate de Bojana Nikitović, în decorurile voit apăsătoare ale lui Geroslav

Scenă din Trolius şi Cressida **de Shakespeare la Teatrul Dramatic din Belgrad (regia: Dejan Mijac)**

foto: Dorian Delureanu

Hamlet (Adrian Pintea) între Guildenstern și Rosencrantz (Valentin Mihali și Natașa Raab), în spectacolul Naționalului craiovean

Zarić, recuzita având numeroase elemente de modernitate, care conduceau la o actualizare a discursului scenic, neostentativă, dar elocventă și eficientă artistic. Absența oricăror tente vulgare, parodia și autoironia, tratarea tipologică a personajelor, accentul pus pe reflexivitate constituie tot atâtea merite ale acestei montări, poate nu îndeajuns de ritmată, dar având o certă calitate de avertisment. Bine primită de public, reprezentația stabilea, de la început, o anumită cotă valorică a festivalului, care pornise cu dreptul.

Avea să dezamăgească, în schimb, **Mult zgomot pentru nimic** de la Piatra-Neamț, căci, în ciuda rafinamentului cromatic propus de scenografia Irinei Solomon și a lui Dragoș Buhagiar, precum și a rapidelor schimbări de registru dramatic practicate cu aplomb de regia lui Alexandru Dabija, trupa e foarte greu de urmărit căci, de multe ori, nici nu se vede, nici nu i se înțeleg vorbele.

Aceeași rostire deficitară avea să impresioneze neplăcut la mulți dintre actorii Teatrului Național din Târgu-Mureș, în special la Nicolae Cristache (Lucio); nu e ușor de trecut, de altfel, nici peste impresia de minimă rezistență acceptată de regia lui Theodor Cristian Popescu la **Măsură pentru măsură**. Și asta, în ciuda evoluțiilor scenice pregnante și delectabile datorate lui Aurel Ștefănescu (Vicenzio) și Cristinei Toma (Isabella). Desigur, sunt și alte interpretări oneste, dar nivelul general e departe de cel pe care-l pretinde titulatura teatrului.

O comedie nebună, aiuritoare, într-un ritm drăcesc și o revărsare orgiastică de culori, semnează regizorul Victor Ioan Frunză și scenografa Adriana Grand la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, spiritul parodic devenind cuvânt de ordine în **A douăsprezecea noapte**. Piesa e poate ceva mai greu de recunoscut, dar spectacolul se urmărește cu plăcere și

cu sufletul la gură, aşa cum îl joacă şi trupa, într-o excelentă formă profesională.

N-am să insist aici asupra spectacolului Teatrului Naţional din Craiova cu **Hamlet**, în regia lui Tompa Gábor, despre care s-a scris pe larg într-un număr anterior al revistei. Cu unele surprinzătoare oscilaţii de tensiune dramatică, el rămâne un mare spectacol al Naţionalului craiovean, meritând, la rându-i, o strălucită carieră internaţională. A constituit punctul artistic cel mai înalt al acestei ediţii şi a prilejuit consideraţii teoretice dintre cele mai rodnice, investigând un univers artistic ce e departe de a fi fost epuizat de exegeza lui critică.

Un cu totul alt **Hamlet**, în costume moderne, descinzând ca la el acasă în frământata problematică a tranziţiei, ne-a fost oferit de Teatrul Naţional Sloven „Drama", în regia fermă a lui Janež Pipan, convingătoare prin chiar „reducţionismul" practicat fără menajamente. Soluţii inteligente, inventive ne obligă să acceptăm că se poate şi aşa, mai ales dacă rolul titular, încredinţat lui Jemej Šugman, e interpretat cu aplomb şi forţă dramatică. Sigur, pe urmele lui Jan Kott, Shakespeare poate fi şi „contemporanul" nostru, numai că, între timp, mulţi dintre noi am observat că e chiar mai mult decât atât. Chestiune de optică, de gust, poate şi de aşezare în vârstă, care nu anulează însă validitatea scenică a unei propuneri regizorale ce şi-a găsit propria-i argumentaţie, organică.

Cu celălalt **Hamlet**, prezentat de Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Chişinău, în regia lui Sandu Vasilache, ne îndepărtăm însă mult prea mult de lumea tragediei shakespeariene, asistând la o tratare liberă a unor motive din piesă, într-o pronunţată viziune onirică, nu lipsită de frumuseţe, dar cam alături de cestiune. Oricum interesantă, fie şi în sine, şi de luat în consideraţie, cu seriozitate, într-o analiză pe care nu ne-o propunem aici.

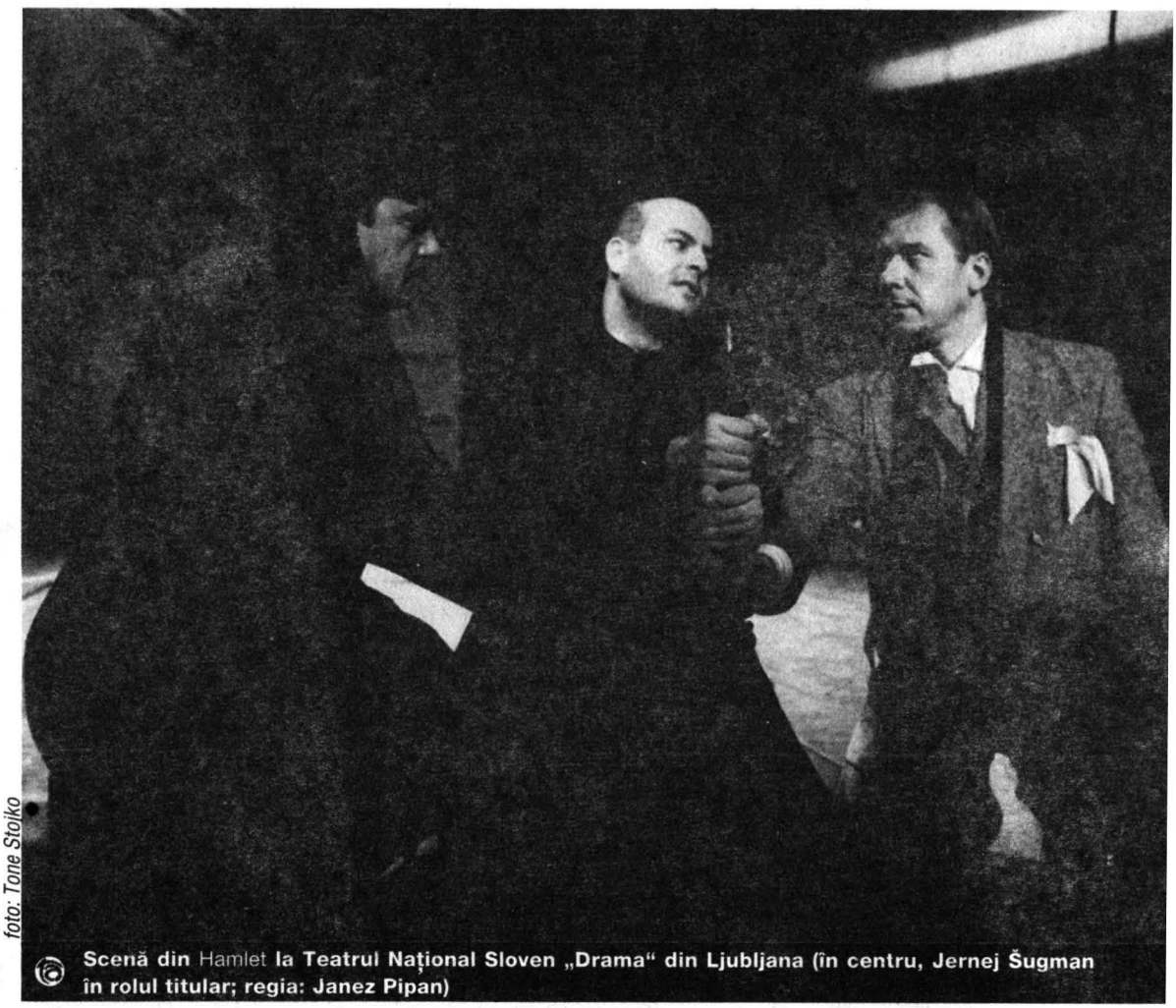


foto: Tone Stoiko

Scenă din Hamlet **la Teatrul Naţional Sloven „Drama" din Ljubljana (în centru, Jernej Šugman în rolul titular; regia: Janez Pipan)**

Poate nu îndeajuns de exigentă cu producţia teatrală autohtonă – însă în condiţiile date, asupra cărora nu întâmplător am insistat la început, ele limitând participările străine! –, ediţia din acest an a festivalului a fost totuşi una reuşită, însuşi faptul de a fi putut etala trei montări, atât de diferite şi de surprinzătoare, ale lui **Hamlet**, acordându-i o valoare de referinţă. Ea a avut darul de a prilejui o apreciere lucidă a potenţialului teatrului românesc în abordarea dramaturgiei shakespeariene, plasând realizările notabile într-o competitivitate colegială şi în cadrul unor discuţii critice aplicate, profitabile deopotrivă pentru cei care fac teatru şi pentru cei care scriu despre el. E de precizat, de altfel, că festivalul a fost mult mai bogat în evenimente, producându-se şi alte spectacole, precum şi vizionări de filme, vernisaje şi lansări de carte teatrală legată de opera shakespeariană, într-un climat propice dezbaterii profesionale, chiar dacă marcat uneori de o jenantă austeritate a condiţiilor materiale, resimţită deopotrivă de participanţii români şi de cei străini. E păcat ca eforturile şi strădaniile lăudabile ale atâtor oameni, investite într-o manifestare culturală de prim rang, ce ar trebui să ne facă mai bine cunoscuţi în lume ca producători de cultură teatrală performantă şi de proiecte culturale de anvergură, servind integrării europene şi chiar euroatlantice, să se vadă marginalizate pe ultima sută de metri, din pricini ce n-au întotdeauna legitimare în austeritatea tranziţiei.

VICTOR PARHON

Poezie, inteligență, umor

Între momentele de certitudine, de adevărată bucurie estetică prilejuite de Festivalul Internațional Shakespeare de la Craiova, la loc de cinste s-a aflat reprezentația Teatrului de copii și tineret „Ariel" din Târgu-Mureș, cu **Oh, Romeo... Oh, Julieta...**, în regia reputatului artist Antal Pál. Cu momentele sale de „teatru în teatru", în care cea de a doua scenă este ingenios creată de conturul simplificat al unui „cal troian" (spun asta pentru că din pântecele lui vor ieși mereu actori, păpuși, elemente de recuzită de o rară forță expresivă și în culori energizante), spectacolul semnifică o admirabilă confruntare cu timpul teatrului a nemuritoarei povești de iubire (și de sacrificiu pe altarul iubirii) dintre Romeo și Julieta.

Succesiv, sub forma unei desfășurări cu manifeste virtuți cinematografice, suntem martorii unor „pilule teatrale" pline de poezie și de ironie, de umor inteligent și generos, în care actorii și păpușile fac corp comun sau, dimpotrivă, se completează în chip fericit, printr-un joc cu inspirate ruperi de ritm și de o remarcabilă fervoare. Inventivitatea și profesionalismul se vădesc însă și în ambianța scenografică, adecvată acestei propuneri de spectacol și realizată tot de Antal Pál. Ne sunt înfățișate „variantele" capodoperei shakespeariene, desigur, reduse la o „schemă" a conflictului și a personajelor principale (suculent configurate), cam 10 minute pentru fiecare „pilulă", așa cum se oglindesc ele în drama antică, în „misterul medieval", în commedia dell'arte, în drama romantică și, în fine, în teatrul absurdului. (Se putea să lipsească acesta dintr-un timp și dintr-o lume care tânjesc atât de mult după normalitate?) Plasticitatea expresiilor scenice, subtila îngemănare dintre filonul liric și cel comic, arabescurile mișcării personajelor „mari" și „mici", dar și acelea cuprinse în inflexiunile vocale ale actorilor reușesc să creeze emoție artistică de cea mai bună calitate și, în același timp, să constituie, conotativ, un omagiu la adresa genului acesta de teatru și a geniului prin care el poate să îmbrățișeze secolele și să se adreseze în chip pilduitor contemporaneității.

Condus cu profesionalism și dăruire neobosită de către Zeno Fodor, împătimit în a continua succesele de notorietate ale instituției și prezent în toate colțurile țării, acolo unde se întâmplă un fapt notabil în Casa Thaliei, acest colectiv artistic a onorat cu brio și rațiunile festivalului de la Craiova, și propria sa carte de vizită. Am înțeles încă o dată că jocul „păpușarilor" e mult mai mult decât o joacă, iar drumul lor către sublim n-are nevoie decât de-un petec de scenă, dacă acesta este sfințit printr-o vocație autentică.

ION PARHON

Imagine din Oh, Romeo... Oh, Julieta... **la Teatrul „Ariel" din Târgu-Mureș (regia: Antal Pál)**

TAMARA BUCIUCEANU: „Am fost şi rămân o sentimentală“

DIALOG

Doamnei Tamara Buciuceahu-Botez nu-i plac întrebările stereotipe. Am convenit să stăm de vorbă, să ne „amintim“, în liniştea deplină a casei sale înconjurate de verdele verii...

❒ **Anul acesta sărbătoriţi 45 de ani de teatru! Premiile ce v-au fost acordate cu acest prilej – Premiul Criticii pentru întreaga carieră artistică, Premiul Naţional al Asociaţiei Umorlştilor –**

45 de ani de teatru

confirmă părerea multora dintre admiratorii dumneavoastră, care vă consideră cea mal mare actriţă a comediei româneşti.

■ Publicul m-a iubit şi m-a acceptat mai mult în comedie, dar cartea de vizită a unui actor consider că e completă când poate face ambele genuri – şi comedie, şi dramă. Cred că eu mi-am dat măsura valorii o dată cu trecerea pe neobservate în genul opus – tragedia – prin rolul Vica Delcă din **Dimineaţa pierdută**, în regia Cătălinei Buzoianu, după cartea Gabrielei Adameşteanu. Comedia, firește, este foarte grea, cere ceva cu totul special, un haz nativ, o anumită tentă de bună-dispoziţie care să atragă şi să bucure oamenii. Am căutat însă, la personaje, să evidenţiez nu numai partea veselă, ci şi pe cea tristă. De aceea, foarte mulţi critici care mi-au urmărit cariera au scris că eu aduc „comedia cu lacrimă“...

❒ **Aţi jucat toate genurile, aţi jucat comedie, dramă, music-hall, operetă, chiar divertisment, varietăţi, revistă...**

■ Niciodată n-am încercat să ascund că mi-au plăcut spectacolele de divertisment, în care am fost foarte des invitată şi m-am bucurat de foarte mult succes, în special la Televiziune şi la Radio, la „Unda veselă“ (unde, nu ştiu de ce, de un timp am cam fost uitată...). Mi se spune că am încă o voce tânără.

❒ **Cum v-aţi menţinut vitalitatea?**

■ Cu un regim alimentar strict, fără alcool, cu gimnastică, n-am pierdut nopţile (am fost, şi eu, şi soţul meu, mai retraşi în privinţa petrecerilor), n-am făcut altceva decât să muncesc şi să pun suflet în tot ceea ce am făcut. M-am ocupat tot timpul de ceea ce trebuie pentru a fi mereu aptă să joc. Am vrut întotdeauna să creez în jurul meu o atmosferă de bună-dispoziţie, să mă simt între colegi ca într-o adevărată familie. Cu regizorii m-am înţeles întotdeauna bine pentru că şi ei mi-au lăsat libertate în găsirea mijloacelor pentru interpretarea personajelor. Şi nu pot să spun că pentru mine s-au ales întotdeauna rolurile! Am jucat chiar şi roluri episodice, nu le-am refuzat niciodată. Şi am făcut bine, zic eu, pentru că aşa am strâns un „bagaj“ foarte bogat de personaje.

❒ **Vă mai amintiţi în ce rol aţi debutat?**

■ Am început cu Marfa din **Makar Dubrava** de Korneiciuk, la Giuleşti, unde am fost angajată imediat după terminarea Institutului (l-am avut profesor pe marele artist Nicolae Băltăţeanu). Am venit de la Iaşi, unde am

Tamara Buciuceanu, alături de Fory Etterle, în Joc de pisici de Örkény István la Teatrul „Bulandra“

făcut primii trei ani, apoi s-a desfiinţat institutul de acolo şi câţiva am trecut la Bucureşti. Printre alţii, şi Octavian Cotescu.

❒ **Ideea pedagogiei nu v-a tentat şi pe dumneavoastră?**

■ Am fost invitată să predau, dar, sincer, nu cred că aş fi avut suficient timp pentru lucrul cu studenţii. Poate că mai spre „marea bătrâneţe“... dacă mai sunt în putere... cine ştie? Atunci când m-a chemat Cotescu, nu m-am lăsat convinsă; mi-am zis că pot să joc încă pe scenă... Şi consider că e foarte greu să le faci pe amândouă – actoria şi pedagogia – bine.

❒ **Se poate spune deci că actoria v-a umplut viaţa.**

■ Evident, pentru că mi-am completat tot timpul cunoştinţele generale, m-am documentat, am urmărit cu atenţie tot ce mi-a folosit în meserie. Ca actor, ai de învăţat foarte multe lucruri toată viaţa, observându-i pe ceilalţi, sesizând mereu „ce e rău şi ce e bine“. Am avut fericirea să văd mari actriţe şi actori ai teatrului românesc, boieri adevăraţi ai scenei; de altfel, un lucru extraordinar a fost că am avut colegi toleranţi, alături de care am putut „broda“, încet, spectacole pe care nici publicul nu le va uita. De asemenea, am avut parte de regizori deosebiţi, inteligenţi, care m-au ajutat să fiu

Tamara Buciuceanu primind Premiul Criticii pentru 45 de ani de teatru

Tamara Buciuceanu pe când dădea admiterea la Conservatorul din Iaşi...

sinceră şi adevărată pe scenă. M-au urmărit critici de valoare, care au ştiut ce-am făcut, ce fac şi ce voi face... E un lucru foarte important pentru cariera unui actor, numai aşa simţi dacă progresezi. Mi-am respectat colegii mai în vârstă – şi ce bine ar fi ca şi tinerii de azi să facă acest lucru! Mi-am iubit meseria în totalitate. Am sacrificat timp, sănătate şi foarte multă muncă. Fără asta nu se poate. Mă întreba cineva: „În 45 de ani de teatru, nu v-aţi plictisit?" A fost o întrebare care nu mi-a plăcut. E o profesie atât de diversă, de grea, care cere atâta atenţie, concentrare, consum de energie şi gândire! Mi s-a mai spus: „Vai, ce vă distraţi voi acolo în teatru!" Nimeni nu înţelege de ce cantitate enormă de muncă e nevoie ca să ajungi la rezultatul scontat. La asta se adaugă tot timpul stresul la care suntem supuşi şi nervii pe care trebuie să-i ţinem în frâu! Şi, totuşi, ăsta e secretul actorului. Sau aşa trebuie să fie.

❒ **Sunteţi totuşi o luptătoare, o Leoaică!**

■ Cred foarte mult în zodii. Mama îmi spunea un lucru ciudat: „Tu te-ai născut în luna celor ce au gust". N-am înţeles la ce se referea, dar cert e că m-am luptat cu mine însămi, am trecut peste greutăţi, n-am făcut compromisuri de nici un fel – poate de asta am şi avut de suferit... Am fost şi rămân o sentimentală în tot ce e frumos şi adevărat. Cineva mi-a spus că sunt „dură". Nu e adevărat. Sunt exigentă, dar nici nu s-ar putea altfel. Dar eu sunt altruistă, îmi place să ajut oamenii, îmi pare rău că n-am fost milionară... Îmi plac animalele şi sufăr pentru fiecare căţeluş şchiop. În inima mea am râs şi am plâns toată viaţa, chiar dacă n-am lăsat să se vadă. Mă caracterizează sinceritatea. Am ţinut foarte mult să mă port în cabină (unde mi-am petrecut jumătate din viaţă) ca la mine acasă, să urez cabinierei „O zi bună", să salut oamenii care ne pregătesc decorul, regizorii de culise care ne sună la cabină, pe toţi cei ce contribuie la succesul spectacolelor: maşinişti, electricieni. Am un deosebit respect pentru toţi aceştia şi ei m-au respectat tocmai pentru că sunt riguroasă în tot ceea ce fac, exactă – ţin ca mobila să fie în acelaşi loc, nu-mi lipseşte niciodată recuzita. Mă gândesc mereu la cei care au plătit biletul de intrare pentru ca să vadă spectacolele mele. Şi pe ei i-am iubit şi respectat o viaţă.

❒ **Răspundeţi la scrisori? Ce relaţie aveţi cu publicul?**

■ Da, răspund totdeauna. Primesc scrisori şi la teatru, dar şi acasă – nu ştiu de unde mi se află adresa! Am dat foarte multe autografe, şi pot spune că şi azi am mulţi „fani" care mă opresc pe stradă şi-mi întind mâna, îmi zâmbesc şi îmi spun câtă bucurie le aduc în viaţă. Îmi face foarte mare plăcere acest lucru, pentru că îmi dau seama că însemn ceva pentru ei, că n-am muncit degeaba.

❒ **Credeţi în Dumnezeu?**

■ Doream să mă întrebi acest lucru! Nu numai pentru că părinţii mei au fost amândoi copii de preot şi mi-au insuflat credinţa, însă am simţit-o de mic copil, de la doi ani, de când am început să vorbesc corect. Îmi spuneam rugăciunea, „Tatăl nostru", şi la fel fac şi în ziua de azi. Credinţa m-a ajutat să trec în această viaţă grea peste multe tristeţi, dureri, două refugii, când aveam doar zece ani (m-am născut în Basarabia, la Tighina), moartea mamei la doar cincizeci de ani, apoi a venit moartea tatălui... Nu mai vorbesc de toţi cei pe care i-am pierdut în ultimii patru ani: soţul, un frate, cumnatul meu, George Constantin, şi verişoara Emilia Valter, actriţă-păpuşăreasă la Bacău... Dacă mă gândesc cum am putut trece peste toate astea... numai credinţa în Dumnezeu m-a ajutat. Dar am avut şi bucurii...

❒ **Ce hobby-uri aveţi?**

■ Călătoriile. Cu astea rămâi în viaţă. Cum spune moldoveanul, îţi clăteşti ochiul „când depăşeşti un hotar", o graniţă! Am făcut foarte multe turnee în străinătate. Acelea au fost adevăratele mele vacanţe.

❒ **V-aţi simţit vreodată ispitită să rămâneţi acolo?**

■ Nu. Niciodată. Nu ştiu de ce, dar nu mi-am pus în gând să rămân acolo. Am fost în Bulgaria, Belgia, Olanda, Danemarca, Luxemburg, Germania, Franţa, Italia, Canada, Israel. Toate mi-au plăcut foarte mult, pentru că fiecare avea caracteristica ei. Am şi jucat în limba germană, bulgară, rusă, italiană – opt ani de zile, la Operetă. Mi-a plăcut enorm să cânt.

❒ **Aţi iubit şi filmul...**

■ Serialul „Liceenilor" mi-a adus un succes extraordinar. Şi azi, după cincisprezece ani, copiii spun: „Uite-o pe profa de mate, Isoscel". Apoi „Blestemul pământului, blestemul iubirii", „Cuibul de viespi"...

...şi în rolul Rosita din opereta Suzana

❒ **Ce vă supără în viaţa teatrală?**

■ Neprofesionalismul. Am observat că au dispărut respectul, politeţea – ce păcat! Apoi, informaţiile pe care le dau ziarele despre noi, fără să fim întrebaţi şi care nici măcar nu sunt exacte. Unde e respectul faţă de numele nostru, care stă cu onoare în teatrul românesc? Lucruri total-străine de tine, la care nici nu te poţi gândi... Oare nu există o soluţie de a le opri? Mie nu mi-a plăcut niciodată să-mi fac publicitate din viaţa particulară. Politica mea e teatrul. Şi, în plus, bunacuviinţă, respectul faţă de oameni, astea sunt lucrurile care m-au călăuzit în viaţă...

❒ **...şi v-au dat tinereţe fără bătrâneţe!**

■ Deşi sunt pensionară de treisprezece ani, continuu încă să joc şi voi juca pentru că aceasta e singura bucurie care mi-a rămas. Ai observat câtă linişte e în casă, sunt singură, asta e acum cea mai mare tristeţe a mea. Dar n-am voie să cedez, muncesc mai departe, cât voi putea. Şi vreau să cred că nu vârsta îţi dă tinereţe sau bătrâneţe, ci sufletul.

IOANA FLOREA

MESAJUL

Uniunea Teatrală din România a editat o tipăritură – un obiect între carte şi broşură – intitulată „Terapie socială prin teatru (Dramaturgia – ghid de lucru în penitenciare)". Lectura cărţii a avut darul să lumineze scopul unei excursii făcute anul trecut la Jilava în compania multor ziarişti şi a unor oameni de teatru. Atunci totul mi s-a părut o formă, o acţiune „umanitară" cu o latură voyeuristă impardonabilă sub raport moral. Acum am înţeles că nu era vorba ca presupuşii delincvenţi sau cei condamnaţi să fie transformaţi prin contactul cu binele, adevărul şi frumosul; spectacolul nu era decât partea vizibilă a unei activităţi laborioase de durată, al cărei scop este reinserţia socială a deţinuţilor, vindecarea lor de felurite maladii ale personalităţii. Terapia despre care este vorba se face nu prin teatru, ci prin **mijloace teatrale**.

Procedeele teatrale le permit deţinuţilor să vorbească despre ei ca despre nişte străini, să-şi povestească întâmplările din propria lor viaţă ca şi cum ar aparţine unui rol, să fie pe rând, prin jocul rolurilor, delincvent şi victimă, să-şi controleze impulsurile şi să stăpânească situaţiile conflictuale. Dacă scopul estetic al teatrului este acela de a crea o realitate secundă, perfect articulată, scopul utilitar al psihodramei este situarea corectă a persoanei reale (în cazul acesta, nu doar o biografie, ci şi un cazier) în realitatea imediată. O spune şi unul dintre autorii români ai programului: „Spre deosebire de teatrul propriu-zis, în care actorului i se cere sacrificarea Eului propriu spre a putea prezenta mai autentic rolul care i s-a dat prin interpretare, în psihodramă deţinutului i se cere să fie el însuşi. Astfel, deţinutul, cu cât este mai angajat în rolul său, cu atât se simte mai puţin cenzurat, exteriorizând într-o mai mare măsură aspecte ale propriului inconştient".

Contribuţia profesioniştilor din teatru, monitorizată de UNITER, este întru totul stimabilă, dar ar trebui risipită confuzia că la Jilava şi la Poarta Albă se face teatru. Pe măsură însă ce descifrezi jargonul ştiinţific al sociologilor şi al psihologilor care se ocupă de „jocurile teatrale" din penitenciare, se insinuează o senzaţie stânjenitoare de aliment consumat. Într-un sens exact contrar celui al psihologilor americani au folosit anchetatorii sovietici procedeele teatrale în montarea celebrelor **procese de la Moscova**, când, vinovaţi de a fi fost altfel de comunişti, acuzaţii şi-au recunoscut culpa de a fi fost spioni capitalişti. Nu e vina celor ce se ocupă de puşcăriaşi, ci a celor ce dădeau indicaţii în legătură cu teatrul pe care trebuiau să-l consume (şi, în acest context, cuvântul consum este cel mai adecvat) oamenii aşa-zis liberi din societatea socialistă multilateral dezvoltată. Instrumentalizat în limba de lemn a propagandei, teatrul ar fi trebuit să devină spaţiul comun al trăirilor „pozitive", al identificării cu noi modele, care-şi trădau fraţii şi îşi neglijau soţia şi copiii de dragul binelui colectiv şi al depăşirii planului. În timpul războiului, presa sovietică a popularizat exemplul soldatului Matrosov, care a acoperit cu pieptul său ambrazura duşmană. În timp de pace, un personaj dintr-o piesă românească făcea la fel, acoperind o conductă la metrou şi oprind astfel o inundaţie. N-are a face că orice copil îşi dădea seama că acest eroism e o aberaţie tehnică: şi conducerea culturii, ba chiar şi generalii din conducerea metroului au fost mulţumiţi. Se transmitea un mesaj pozitiv, iar absenţa receptorilor din sală nu împiedica bifarea acţiunii.

Cuvântul, ba chiar şi conceptul de mesaj au fost compromise prin identificarea lor cu mesajul obligatoriu. Dar, la o analiză oricât de superficială, se va dovedi că acele piese şi spectacole care au alcătuit în deceniile trecute substanţa şi gloria teatrului românesc au transmis mesaje, şi încă dintre cele mai imperative: lumea e mai complicată decât crede propaganda oficială, individul este responsabil în primul rând în faţa propriei conştiinţe de faptele sale, întotdeauna există posibilitatea de a alege să nu minţi, să nu furi, să nu ucizi... Cu aceste idei simple, exprimate într-o formă nuanţată, îşi încălzea publicul sufletul când în sală îi îngheţa respiraţia. Prin identificarea cu un crez umanist, mai larg şi adesea potrivnic celui comunist, s-au afirmat estetic marii artişti ai teatrului românesc.

Cred că, după ce a incitat la gândire – ceea ce era în sine o revoluţie –, arta teatrală din ţările care păşesc pe drumul democraţiei nu se poate retrage din viaţa societăţii. Oricât de antipatice ar fi cuvintele **mesaj** şi **educaţie**, conţinutul lor nu este epuizat prin folosirea pentru mesaje mincinoase şi educarea acceptării necondiţionate. Toţi politologii care au analizat cauzele căderii comunismului au recunoscut – uneori cu invidie – rolul central al intelectualilor creatori în trezirea conştiinţelor încătuşate, a minţilor înrobite (**captive minds**). Misiunea lor e departe de a se fi încheiat, ba s-ar putea spune că greul e în faţă. Reflexele democratice, gândirea care acceptă contrazicerea şi contradicţia sunt mai greu de educat, de obţinut decât solidarizarea sentimentelor anticomuniste. Şi acest lung proces de alfabetizare nu se poate face din fotolii ministeriale şi scaune parlamentare. Până când ţara va fi atât de bogată încât să-şi permită să marginalizeze cultura ca pe un produs de lux, cei care o reprezintă ar trebui să-şi facă auzită vocea în cetate prin mijloacele artei şi nu ale discursului politic. Doar prin artă se poate sugera că există în viaţă lucruri mai importante decât puterea şi satisfacţii mai mari decât contul în bancă. Doar arta poate arăta cum cel mai mare duşman al justiţiei nu este injustiţia, ci indiferenţa, cum cea mai importantă piedică în calea acţiunii pozitive nu este activitatea în sens contrar, ci agitaţia sterilă şi energofagă. Spectatorul român a fost destul de inteligent încât să priceapă toate aluziile încifrate din spectacolele trecutului. Când refuză acum spectacolele copleşite de semne din care a dispărut semnificaţia, el refuză egolatria cu decor, costume şi muzică de scenă. El refuză să se identifice cu puşcăriaşul martor la dialogul dintre artiştii-oaspeţi şi comandanţii penitenciarului. Dacă spaţiul dintre arta elitară şi cultura de consum va rămâne nebrăzdat de firele comunicării, visul comunist al armonizării la cel mai mic numitor comun al pretenţiilor spirituale se va fi realizat.

MAGDALENA BOIANGIU

SIBIU

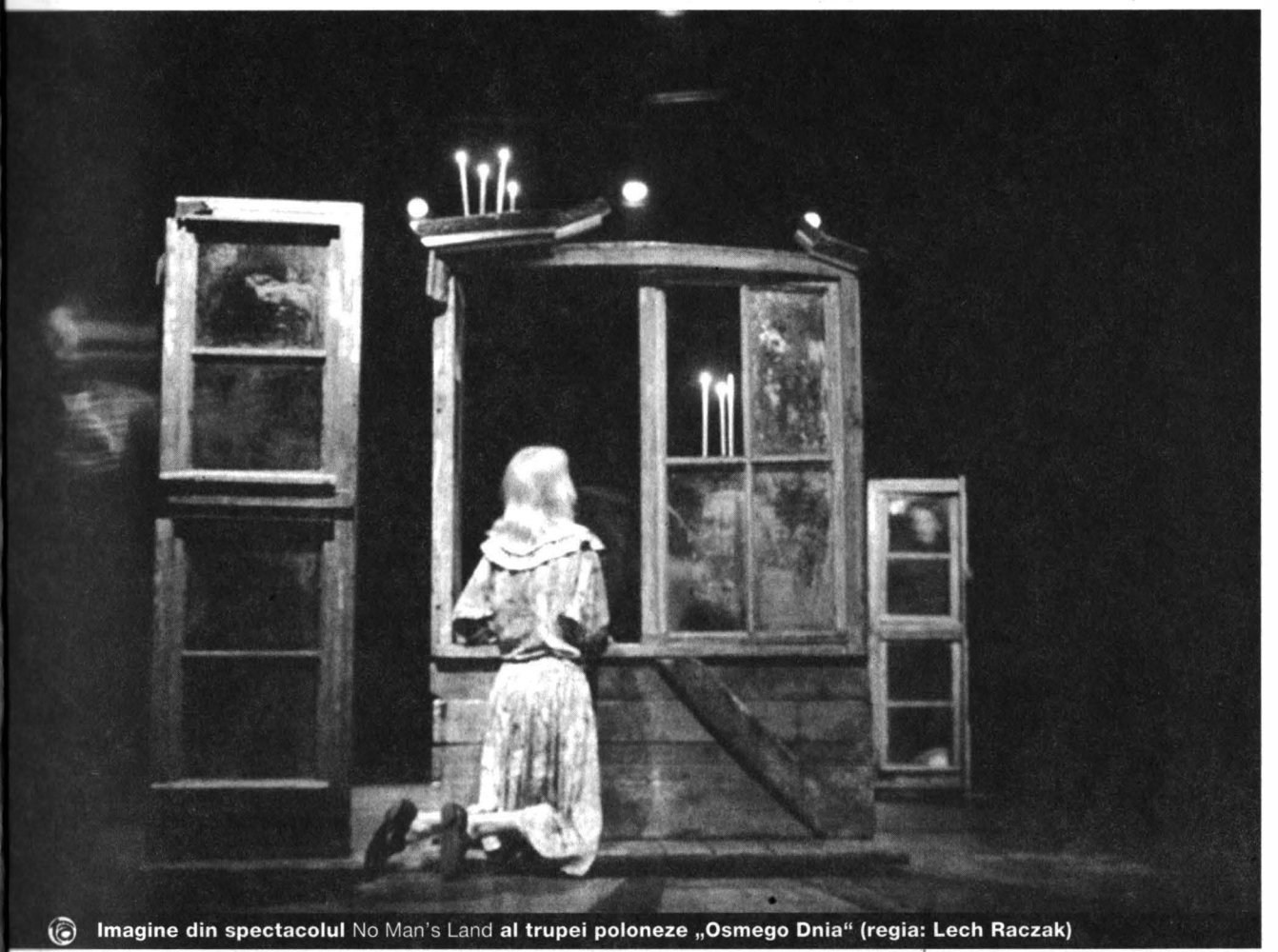
„Visul“ identității culturale

După ’89, când în România am asistat la o adevărată inflație festivalieră, foarte multe manifestări și-au pus emblema de **internațional**. Festivalul de la Sibiu, inițiat și condus de un director-animator cu personalitate, actorul Constantin Chiriac (ajutat de un staff eficient, în care s-au remarcat sprijinul și energia actorului Virgil Flonda și ale purtătorului de cuvânt Florin Pasnicu), a reușit să răspundă exigențelor unei asemenea titulaturi. La asta au contribuit nu numai prestigioși și numeroși invitați străini sau faptul că manifestarea a figurat pe agenda de activități a unor importante instituții de peste hotare, dar și genericul sub care s-a desfășurat festivalul. O temă de actualitate mondială: **identificarea culturală**. Seminare, ateliere, spectacole au ilustrat această problemă, văzută complex sub trei aspecte: cine suntem noi înșine? cine suntem noi prin ceilalți? ce înseamnă pentru noi identitatea culturală la sfârșitul secolului? Astfel, atelierul britanicului Shabnam Shabazi a abordat chestiunea identității publice și personale, folosindu-se de diverse tehnici dramatice. A fost o introducere generică, în care se îmbinau prelegerile teoretice cu demonstrațiile practice aplicate la lumea teatrului și la limbajul scenic. Tema s-a regăsit, exemplar, în programul „Secțiunii spectacolelor-lectură“, organizată de festival în colaborare cu Secția română a AICT – Fundația „Teatrul XXI“, Teatrul și Festivalul Blue Ridge din Richmond (Statele Unite), Academia de Teatru și Film din București și Uniunea Scriitorilor – Secția de dramaturgie. Aflată la a II-a ediție, secțiunea a căpătat anvergură, impunându-se ca o manifestare de relief. Texte aparținând unor autori din România, Statele Unite, Canada, Marea Britanie au fost prezentate în spectacole-lectură de către studenții actori de la A.T.F., coordonați de profesorul asociat Dinu Manolache. Ele au fost urmate de dezbateri la care au participat deopotrivă organizatori, interpreți, spectatori. S-au ținut nouă matinee, urmărite de un public fidel și extrem de interesat. Faptul s-a datorat și prestației moderatorilor, criticii Victor Parhon, Ștefan Oprea, Mircea Ghițulescu, Mircea Morariu, Carmen Chihaia, Ana Maria Munteanu, dar și profesorul Kenneth Campbell sau actorul și regizorul Bev Appleton din Statele Unite. Secțiunea și-a împlinit programul în câteva acțiuni remarcabile. S-au lansat două volume bilingve – „Antologia pieselor prezentate în Secțiunea spectacole-lectură la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu“, anii 1996 și 1997 –, apariție editorială extrem de prețioasă, pentru care merită elogii directorul Constantin Chiriac, traducătorul Mircea Ivănescu, Iustin Panța, redactor-șef, și Radu Văcărescu, secretar general la Editura Euphorion. A avut loc și o materializare fericită a primului spectacol-lectură de sine-stătător. Textul **Maria moare de patru ori** de canadiana Carole Frechett, citit la ediția 1996, a văzut anul acesta lumina rampei în interpretarea studenților de la A.T.F., în regia prof. Ion Cojar (cel care a coordonat anul trecut spectacolele-lectură) și scenografia Svetlanei Mihăilescu. Caracterul de întâlnire-laborator al Secțiunii s-a prelungit și prin atelierul dedicat scrisului pentru scenă, susținut de englezul Paul Godfrey, un tânăr dramaturg ale cărui texte figurează pe afișele de la Royal Court și Royal Shakespeare Company. Secțiunea, mai ales prin dezbateri, a fost o experiență revelatoare. Pasionantă era ilustrarea mecanismului descifrării unei piese în mintea interpreților, a receptorului avizat și, respectiv, a unui simplu spectator.

Actorul japonez Nakanisi Kazuhisa în recital

Textele au oferit un eșantion reprezentativ pentru identitatea culturală a dramaturgiei și a dramaturgilor de astăzi. Cele nouă piese au arătat că se scrie un teatru imperativ-violent, în care se amestecă dezinvolt limbaje, realismul brutal, poezia aspră de o teribilă concretețe îmbinându-se secvențe lirice, simbolice. Se folosesc motive biblice, mitice, se reinterpretează lucrări consacrate, devenite modele. Pusă în ecuație, problema identității se adună într-o patetică interogație: cum trăim?

Eroii metropolelor occidentale, ai unei societăți de consum pragmatice, opulente, dar alienante pentru individ, ca și eroii unei societăți sărăcite material și spiritual de comunism și de convulsiile epocii postrevoluționare, de tranziție, sunt tulburați de aceeași întrebare. În pofida diferențelor psihologice, sociale, politice, religioase, ei aparțin aceleiași familii. Descoperim în destinul lor starea dramatică a unei colectivități ce își caută identitatea aflată în criză. Surprinse într-un moment-limită, pradă unor forțe maligne din interior sau din afară, personajele se mișcă, străine și singure, prizoniere ale unui iad cotidian (**Autostradă fără ieșire** de Clay McLeod Chapman), victime ale bolii și ale infirmității fizice (**Planeta singuratică** de Steven Dietz) sau ale unui destin absurd (**Femeia invizibilă** de Paul



Imagine din spectacolul No Man's Land **al trupei poloneze „Osmego Dnia" (regia: Lech Raczak)**

Godfrey), vidate de substanţă umană, cu personalitatea furată (**Capricii** de Olga Delia Mateescu, **La limită** de Paul Stamat), captive ale unui drog natural, visul (**Billy Strauss** de Lise Vaillancourt), bolnave de iluzia evadării într-o lume care le refuză iluzia (**Dumnezeu binecuvântează America** de Petre Barbu). În vremuri confuze şi violente, utopia unităţii dintre om şi lume prin cultură şi teatru este o speranţă. Teatrul este un loc al securităţii, un spaţiu privilegiat de purificare prin exorcizarea răului, de împăcare şi lumină într-o epocă înclinată spre scindare, măcinată de o acută criză spirituală. Concluzia dramaturgilor a fost că întrebarea legată de identitate trebuie pusă nu numai în legătură cu materialul folosit, cu procedeele şi mijloacele de expresie utilizate, ci trebuie să fie în primul rând un act de investigaţie interioară, născut din nevoia de a înţelege spiritualul din viaţă şi din profesie.

Câteva spectacole, momente de vârf ale festivalului, au adus la rampă repertoriul autohton, tradiţiile vorbind despre etnicitate şi ethosul comunităţii ce dă identitate naţională teatrului, îl face să existe într-un mediu competitiv internaţional. Fascinant a fost recitalul actorului japonez Nakanisi Kazuhisa, intitulat **Shinodazuma-ko**, în regia lui Fujita Asaya. Cei doi artişti sunt personalităţi de renume în lumea teatrului şi filmului, deţinători a numeroase distincţii internaţionale. Subiectul monodramei prezentate de ei este inspirat din două poveşti populare vechi de peste 1 000 de ani. O istorie despre „o vulpe care a devenit soţie umană şi căsătoria între un om şi ceva care nu este om" şi o fabulă despre „un om care a devenit bogat şi învingător pentru că a avut capacitatea de a înţelege ce spune cineva care nu este om". „Această piesă cu elemente fantastice, preluate dintr-un fond arhaic – mărturisea Fujita Asaya – vorbeşte despre o realitate foarte actuală: discriminarea. Vulpea este un simbol al unor oameni discriminaţi şi succesul acestui om care înţelege ce spune un animal a fost un vis de a fi eliberat de discriminare. Considerând faptul că încă există locuri unde trăiesc anumite categorii de oameni discriminaţi social şi că discriminarea etnică şi a străinilor există, putem înţelege de ce această poveste nu şi-a pierdut valabilitatea". Pledoaria actorului Nakanisi Kazuhisa era tot în acest sens: „Toate performanţele sau cultura clasică din ţara noastră, de exemplu teatru, muzică, pictură, sculptură, grădinărie s-au născut din straturile sociale discriminate. Marele realizator de No, Zeami, şi fondatorul de Kabuki, O-Kuni, au fost actori ambulanţi care trăiau în sărăcie. Această piesă, **Shinodazuma-ko**, cea mai populară şi iubită poveste în aceşti peste o mie de ani, a fost transmisă oral de la un artist anonim ambulant la altul; zeci de mii de iubitori de artă necunoscuţi, ce au dispărut în întunericul istoriei. Şi

a fost şi este jucată în faţa a nenumăraţi spectatori. De aceea este şi foarte puternică. Este ţesută din visurile şi dorinţele oamenilor care trăiau foarte greu. Oricine poate visa, şi pentru asta nu e nevoie de bani. Pentru mine a fost un vis să joc această lume".

„Visul" actorului a fost însoţit de un atelier unde publicul era familiarizat cu elemente de spectacol ale teatrului japonez – tehnici, tradiţii, inovaţii, asemănări şi deosebiri faţă de teatrul european. A urmat un spectacol-recital, o ceremonie în care teatrul este celebrat cu stil şi rigoare. Eşti cucerit de un profesionist extraordinar şi de modul cum exprimă el ideea de teatru total. Impresionează schimbările de ton, mimică, mişcare. Ochii, glasul, corpul lucrează continuu, efectele fiind surprinzătoare. Actorul se metamorfozează în om, animal, plantă, bărbat, femeie, copil, întruchipează stări sufleteşti contradictorii: tristeţe, disperare, violenţă, milă, groază, tandreţe, iubire. Jerbele ludice ale acestui histrion virtuoz şi charismatic emoţionează profund şi intens, aureolate de mesajul unei culturi milenare.

KENNETH CAMPBELL – director artistic asociat la Blue Ridge Theatre Festival, regizor, profesor la Virginia Commonwealth University, Richmond, S.U.A.: „Este a treia oară când vin la acest festival. Cred că el s-a maturizat şi i-a crescut reputaţia internaţională. Apreciez din program în mod special Secţiunea de spectacole-lectură, care a început să albă o viaţă a sa proprie. Ideea mea, a lui Valentin Silvestru şi a lui Constantin Chiriac, când am iniţiat-o, a fost de a căuta şi de a descoperi piese noi. Am fost bucuros că această idee s-a dezvoltat, şi am colaborat în acest sens foarte bine cu Secţia Română AICT–Fundaţia „Teatrul XXI". Pentru dramaturgii români, americani, canadieni şi englezi invitaţi la această ediţie, Secţiunea a fost un laborator, un ministudio în care au învăţat să scrie mai bine pentru scenă. În cele nouă zile am comunicat şi cred că am descoperit că avem în comun mai multe lucruri decât cele ce ne despart. În acest sens, mi se pare simbolic afişul festivalului, reprezentând o mână bătrână care ocroteşte o mână tânără".

Acest arsenal al tradiţiilor ancestrale, cu imaginile, procedeele sale – în acelaşi timp magice şi demitizatoare –, imprimă originalitate plastică, dramatism şi teatralitate luxuriantă reprezentaţiei **Chira Chiralina** după Panait Istrati. Regizoarea Cătălina Buzoianu convinge încă o dată că spaţiul românesc, situat între Orient şi Occident, poate configura o estetică teatrală inconfundabilă. În acest spectacol – joc, dar şi ceremonie – ne confruntăm cu mitologia unui loc şi cu arhetipurile sale încărcate de poezie, de un abur melancolic, dar şi de o neobişnuită vitalitate, în care ne recunoaştem. Spectatorii – printre care se aflau şi invitaţi străini de la Conferinţa Gulliver, organizată de Fundaţia Culturală Română – sunt entuziasmaţi de frumuseţea montării, de culoarea ei naţională, dar atât de universală în acelaşi timp.

La antipod, într-o manieră mai degrabă avangardistă, eludând formele tradiţiei, două spectacole, unul cameral şi altul polifonic, în aer liber, tratează patetic drama despărţirii de fondul etnic, suport al identităţii personale şi colective. În **Tamina** de la Teatrul Aaron din Germania, un recital al actriţei de origine română Mihaela Marinescu, cunoaştem tragedia exilului. Părăsirea Boemiei natale ca urmare a Primăverii de la Praga din 1968, ruperea de rădăcini scindează fiinţa naturală şi socială a eroinei, îi videază de sens existenţa. Într-un spaţiu rece, neprimitor, o sală mică, cu un public restrâns, aşezat aproape de interpretă, suferinţa acestei victime a frustrării capătă intensitate viscerală. O lecţie de anatomie remarcabilă, în care Mihaela Marinescu se supune, o dată cu personajul, unei emoţionante vivisecţii a celor mai intime fibre ale sufletului. Suferinţa de a exista atinge delirul suprarealist şi în **A fost odată în Vest**, în viziunea hiperbolizantă a trupei Brith Gof din Ţara Galilor. Lângă Sibiu, în Valea Aurie – pe un câmp delimitat prin şanţuri cu apă, decorat cu pasarele, reflectoare, ecrane, un televizor, o groapă cu apă –, o femeie, un arhetip al vieţii cotidiene, îşi caută cu disperare identitatea. Timp de o oră şi jumătate pantomima ei se confundă cu povestea unui ţinut rural, patriarhal din Ţara Galilor, ce trebuie apărat de o societate transnaţională care vrea să-l distrugă, şi cu istoria naşterii unui mit hollywoodian, westernul „Shane". Regizorul Clifford McLucas spaţializează spectaculos evenimentele într-o reprezentaţie-cronică, o variantă eroizată a rezistenţei umane. În acest ansamblu în aer liber, wagnerian, se joacă mozartian. Mizanscena este desenată geometric, jocul este concentrat, ritualic. Montarea are ştiinţa cadenţelor, a ritmului, o desfăşurare perfect codificată, până la lăsarea întunericului nopţii, care devenea element în spectacol.

Identitatea, de astă dată chiar a artei teatrului, a făcut şi obiectul unei secţiuni în premieră la festival: „Teatru-Dans". În cadrul ei, atelierul „Tehnica dansului" a prezentat antrenamentul special al actorului de teatru-dans, Kilina Cremona din Croaţia făcând demonstraţii despre corporalitate şi imaginaţie, despre zona unde creativul se îmbină cu efortul şi expresia. Colegul ei, americanul James Donlon, a ţinut în atelierul său despre „Pregătirea fizică a actorului" instructive lecţii despre limbajul corporal şi punctul unde teatrul întâlneşte dansul şi comedia asimilează mijloacele baletului. Compania Malashock a oferit o producţie tulburătoare despre însingurare şi comunicare, despre nevoia unei existenţe comunitare. Evenimentul secţiunii „Teatru-Dans" l-a constituit însă reprezentaţia Teatrului Naţional din Bucureşti **Dama cu camelii**, viziune gestuală şi muzicală a celebrei poveşti de dragoste a lui Alexandre Dumas-fiul, în regia lui Răzvan Mazilu, artist inventiv şi plin de poezie. În această originală lectură scenică despre eros şi thanatos, au cucerit prin frumuseţe şi emoţie evoluţia Maiei Morgenstern şi a lui Marius Capotă, splendoarea rafinată şi excentrică a ambianţei scenografice create de Doina Levintza.

MARY BETH MCNULTY – dramaturg, SUA: „Spectacolele-lectură m-au ajutat să cresc ca dramaturg, să-mi dezvolt şi să-mi perfecţionez scriitura. Mi-a fost foarte util să văd cum este primită piesa mea de public, de interpreţi, de critici; de asemenea, m-a îmbogăţit şi confruntarea cu mesajul, cu modul de a scrie teatru şi de a vedea lumea al colegilor din alte ţări. Am învăţat că ideile importante şi adevărate translează indiferent de cultura din care vin. Dacă invitaţia rămâne deschisă, m-aş bucura foarte mult să revin la Sibiu. E important pentru noi ca România să vadă feiul cum am evoluat".

O expoziţie româno-americană de fotografii („Femei, Măşti, Atitudini" – autor: Bri Hurley şi „Festivalul Internaţional de la Sibiu '96" – autor: Doru Tolciu), lansarea volumului „Identitate culturală" au împlinit în mod fericit deviza generoasă a festivalului sibian.

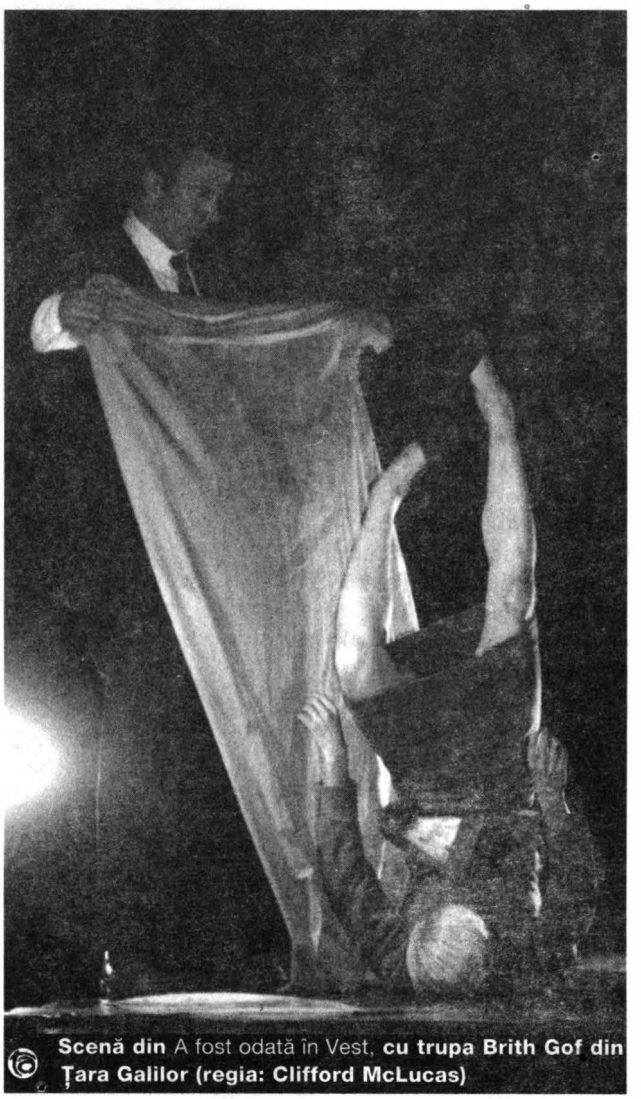
LUDMILA PATLANJOGLU

Aventura şi limitele ei

Dacă admitem, o dată cu Eugen Ionescu, că **teatrul este o aventură** – şi cine s-ar mai îndoi de asta mai ales acum, în vâltoarea tranziţiei? –, fără îndoială că titlul de **cel mai mare aventurier** din istoria de până azi a teatrului românesc i s-ar cuveni lui Constantin Chiriac. Fără să fie director al unui Teatru Naţional şi să beneficieze de prestigiul unei astfel de instituţii, sau conducător al unei uniuni de breaslă, dispunând de suportul logistic al acesteia, el a reuşit să facă totuşi, în numai patru ediţii, ca „simplu" director al unei case de cultură studenţeşti (ca atâtea altele din ţara asta, care nu fac aproape nimic), unul dintre cele mai mari festivaluri internaţionale de teatru, cu o finanţare de peste 1 milion de dolari, demonstrând că e nu un „simplu" aventurier, ci unul **de geniu**. Sau, dacă preferaţi, în nota păguboasei noastre modestii naţionale, că are măcar o excepţională vocaţie managerială, fără de care nu te poţi lansa în proiecte de anvergură şi nu poţi căpăta o solidă credibilitate internaţională, fiind în schimb condamnat, pentru totdeauna, „să te întinzi doar atât cât îţi este plapuma". E, probabil, lucrul pe care Constantin Chiriac l-a auzit cel mai des în ultimii patru ani, apelând la forurile culturale locale şi naţionale, unde era firesc să apeleze. Şi e meritul lui că nu s-a lăsat niciodată descurajat, ci a mers mai departe, bătând la alte şi la alte uşi, din ţară şi de aiurea, astfel încât ediţia din acest an a avut loc cu sprijinul financiar al programului „Kaleidoscope", sub înalt patronaj UNESCO, etalând o impresionantă listă de parteneri din ţară şi din străinătate, de la Ministerul Culturii la Primăria Cisnădie şi de la Comisia Europeană, DG XVI – Consiliul Europei, la Gulliver Clearing House, cărora li s-a adăugat şi o listă de sponsori nu mai puţin importanţi, de la Bancorex, hotelurile „Împăratul Romanilor" şi „Continental", la Florăria Dumbrăveni şi Piscicola Rădeşti S.R.L. Enumerarea, departe de a fi completă, încearcă să fie măcar sugestivă, căci e vorba aici de un mod de a concepe festivalul şi ca pe o „afacere" profitabilă pentru toată lumea, inclusiv pentru turismul şi comerţul sibian, pentru relansarea Sibiului ca puternic centru universitar european şi, nu în ultimul rând, pentru imaginea României în lume, atestând capacitatea ei de integrare culturală europeană.

CLAY MCLEOD CHAPMAN – dramaturg, SUA: „A fost covârşitor pentru noi să ştim că reprezentăm dramaturgia tânără americană. Este o responsabilitate foarte mare şi sper ca noi să împlinim aşteptările românilor. Este minunat că profesionişti ai teatrului din alte ţări s-au aflat aici şi au lucrat împreună. La „Secţiunea spectacole-lectură" s-a creat un simţ al comunităţii foarte puternic, pe care dorim să-l ducem cu noi în America".

BEV APPLETON – director artistic la Blue Ridge Theatre Festival, SUA: „Cred că a fost o idee inspirată crearea acestei Secţiuni. Impactul a fost individual în aceste discuţii, oferind fiecăruia ocazia de a afla noi lucruri despre piesă. Aşteptăm efectul de lungă durată. Finalitatea acestei întâlniri este ca tinerii veniţi aici să continue să scrie pentru scenă şi din ce în ce mai bine".

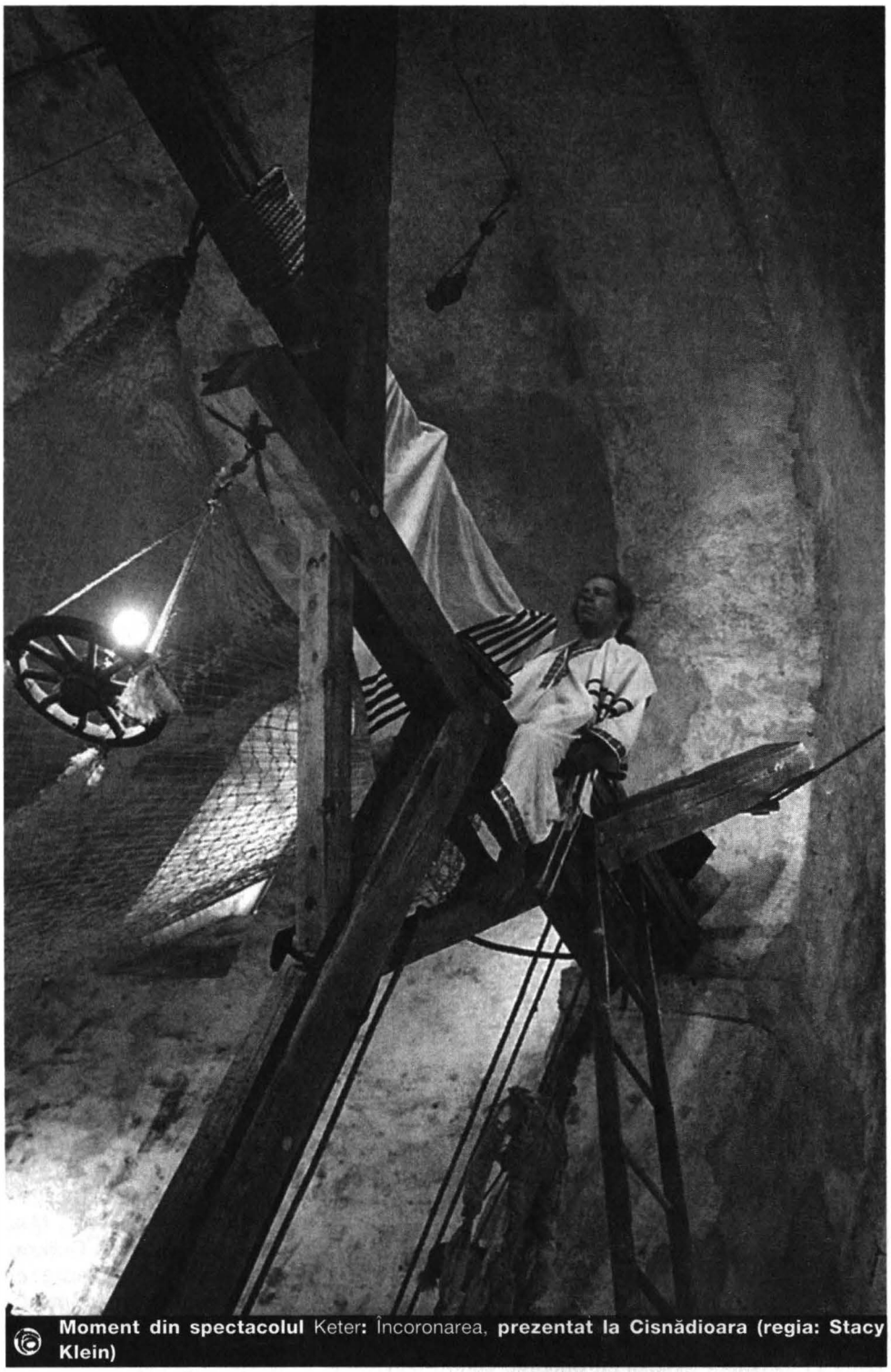


Scenă din A fost odată în Vest, **cu trupa Brith Gof din Ţara Galilor (regia: Clifford McLucas)**

Desfăşurată pe parcursul a douăsprezece zile (28 mai–8 iunie), cu participarea a 43 de ţări, însumând 67 de spectacole şi 38 de ateliere, seminare, întâlniri şi demonstraţii, între care o importantă reuniune a IETM (Informal European Theatre Meeting) şi o alta a Institutului Internaţional de Teatru Mediteranean (IITM), precum şi o conferinţă generală Gulliver, a patra ediţie a festivalului a reunit nu numai reprezentaţii de pretutindeni, ci şi personalităţi de primă mărime ale vieţii teatrale (şi universitar-teatrale) internaţionale, precum Noel Witts (Marea Britanie), Kenneth Campbell şi Bev Appleton (S.U.A.), fiind de asemenea onorată de prezenţa regizorului Silviu Purcărete şi a ministrului Culturii, Ion Caramitru. O „trecere în revistă", fie şi doar a celor mai importante spectacole, ar fi totuşi aproape imposibil de făcut în mod judicios, măcar pentru faptul că nici un participant nu cred că se poate lăuda să le fi văzut pe toate. Vrând să „prinzi" cât mai multe, ajungând să alergi de la unul la altul, pentru a le urmări măcar parţial (şi din cauza frecventelor modificări ale operelor de spectacol!), erai obligat să te întrebi dacă ai făcut cea mai bună alegere, dacă n-ai scăpat tocmai ceea ce merita mai mult să fie văzut, dintr-o

supradimensionată ofertă teatrală. (Secţiunile festivalului, aşa cum au fost ele „delimitate" de organizatori, au cuprins mari spectacole, spectacole în spaţii neconvenţionale, spectacole experimentale, de teatru-dans, şcoli şi academii de teatru, spectacole-lectură, o secţiune „off" fiind rezervată întâlnirii trupelor studenţeşti.)

Oricum, puţină lume a pierdut, cred, ocazia de a vedea tulburătoarea producţie a festivalului din Cetatea Cisnădioarei, intitulată **Keter: Încoronarea**, spectacol conceput şi regizat de Stacy Klein împreună cu Teatrul Double Edge din S.U.A. şi în colaborare cu Teatrul Charlestown Working. Ultim act al unei trilogii pornind de la destinul diasporei evreieşti, spectacolul urmăreşte o tramă simbolică, înglobând legendarul eroism al regelui Arthur şi alienarea lui Hamlet, pentru a vorbi de fapt, în imagini plastico-sonore de o excepţională expresivitate modernă, despre violenţa şi debusolarea lumii de azi, în căutarea unui sens al existenţei, care nu poate fi străin de descoperirea şi cucerirea unei lăuntrice libertăţi individuale. O mică dar excelentă trupă actoricească, demonstrând între altele şi o condiţie fizică de invidiat, putând să-i pună pe gânduri pe mulţi dintre actorii români, e condusă cu mână sigură – şi cu o extraordinară inventivitate în găsirea celor mai percutante soluţii scenice – de către tânăra regizoare Stacy Klein, semnificaţiile de profunzime ale demersului său teatral depăşind barierele lingvistice şi traiectul – nu întotdeauna uşor de urmărit – al fabulei propriu-zise. Surprinzătoarea integrare a unor elemente de recuzită aflate, ca să zicem aşa, la îndemână (de pildă, marile roţi de lemn cu care se transportă cablurile telefonice) în austerul decor natural al incintei castelului e grăitoare pentru forţa de sugestie a expresiei teatrale, devenită o adevărată artă poetică.



Moment din spectacolul Keter: Încoronarea, **prezentat la Cisnădioara (regia: Stacy Klein)**

Fie-ne îngăduit ca, din multitudinea atât de incitantă (dar şi de oscilantă valoric) a spectacolelor (japoneze, americane, româneşti, nemţeşti, ruseşti, poloneze, canadiene, kirghize, bulgăreşti, spaniole ş.a.m.d.), să ne oprim pentru o clipă şi la **Revizorul** de Gogol, prezentat de Teatrul „Eugen Ionescu" din Chişinău, în regia lui Petru Vutcărău şi scenografia lui Efim Eliţa. Aici, o uluitoare fantezie, exercitată nu atât împotriva cât în afara textului, dezvoltă coşmaresti tablouri vivante, a căror forţă de expresie nu e concurată decât de lipsa de rigoare şi de

coerenţă a ansamblului, chiar dacă montarea poartă semnătura unuia dintre cei mai talentaţi regizori ai generaţiei tinere. Aducerea subiectului la zi, în plină „epocă a tranziţiei", dominată de demonul corupţiei, nu scuză provocatorul demers scenic de obligaţia unei oneste specificări; era bine să ni se anunţe din capul locului că nu e vorba de montarea unei piese **de** Gogol, ci de o tratare liberă **după** Gogol, de un scenariu regizoral avându-şi doar sursa de inspiraţie în opera clasicului rus. (În treacăt fie zis, o atare specificare nu credem că i-ar fi stricat nici spectacolului **Hamlet** „de" Shakespeare, aşa cum l-a imaginat regizorul Sandu Vasilache la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Chişinău, reprezentaţie ce a figurat deja pe afişul mai multor festivaluri din România.)

Căpătând o extensie şi o complexitate greu de imaginat cu doi-trei ani în urmă, Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu şi-a propus şi a reuşit să fie şi un important propagator al tinerilor autori dramatici, români şi străini, textele puse în circulaţie prin spectacolele-lectură ale precedentei şi actualei ediţii oferindu-li-se celor interesaţi prin două masive antologii, difuzate gratuit. Un alt volum antologic, de texte literare subsumabile ideii de **identitate culturală**, sub genericul căreia a avut loc această impresionantă desfăşurare de forţe ale lumii teatrale, e grăitor, la rându-i, pentru altitudinea spirituală pe care organizatorii se străduiesc s-o confere întregii manifestări. Departe de a fi un festival „cuminte", cantonat într-o formulă comodă, festivalul de la Sibiu este unul al febrilităţii şi neliniştii lumii contemporane, găsindu-şi propria-i identitate în diversitatea tendinţelor şi direcţiilor **actuale** ale teatrului contemporan, pe care le reflectă cu promptitudine şi acuitate.

PAUL GODFREY – dramaturg, Marea Britanie: „A fost foarte important contactul cultural cu dramaturgi din diferite zone ale lumii. Pasionante erau discuţiile, reacţiile publicului, fiindcă o piesă este ca un poem, trebuie supusă mai multor interpretări pentru ca ea să trăiască, să fie vie în conştiinţa oamenilor. Am avut o experienţă de acest fel acum câţiva ani, când Arthur Miller m-a invitat la un seminar la care au participat 30 de tineri dramaturgi din diferite ţări. Atunci, ca şi acum, la Sibiu, am descoperit lucruri care ne apropie şi că există un univers de idei care trece dincolo de barierele de limbă".

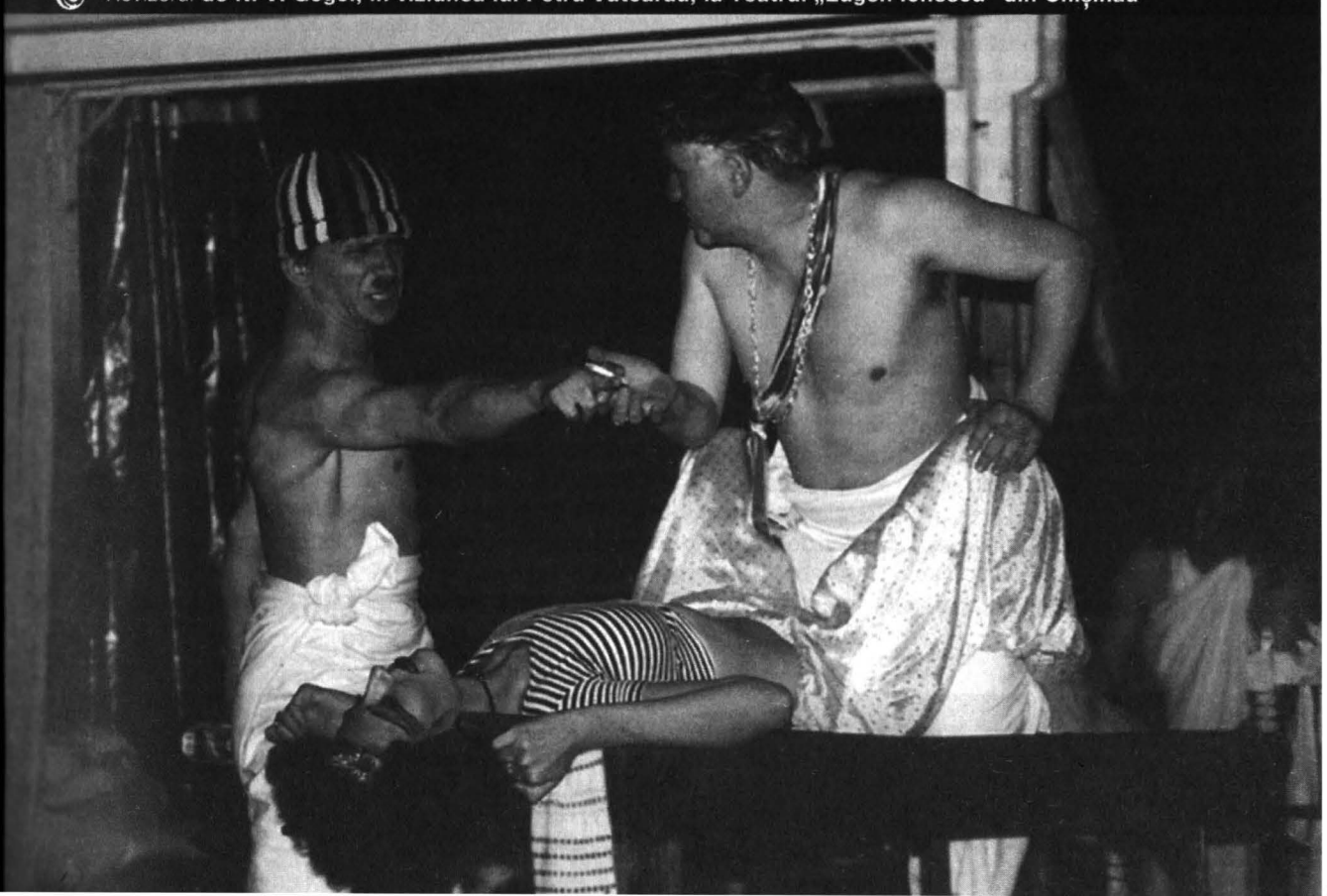
OLGA DELIA MATEESCU – actriţă şi autor dramatic, România: „Mi se pare foarte utilă existenţa acestei Secţiuni, cred că este unică în peisajul festivalier românesc. Ea ne permite cunoaşterea unei dramaturgii la care altfel nu avem acces. La noi nu e o criză a dramaturgiei, ci o criză a informaţiei şi a promovării cărţii de teatru. E important să ştim unde ne situăm".

Prin caracterul novator al majorităţii spectacolelor invitate, prin calitatea contactelor internaţionale pe care le prilejuieşte, prin problematica atelierelor de creaţie, ca şi prin dezbaterile sale profesionale, configurând complexitatea actului de cultură teatrală pe care-l propune, festivalul de la Sibiu e, astăzi, unul dintre cele mai importante din ţară şi din lume. Organizarea lui presupune o tenacitate şi o perseverenţă care merită toate felicitările. Fără grăuntele de nebunie frumoasă, nobilă şi altruistă, care-i stă atât de bine lui Constantin Chiriac, e greu de crezut că Sibiul ar fi ajuns atât de repede pe harta capitalelor teatrale ale lumii de azi.

Nu ne îndoim că, o dată cu cea de a cincea ediţie, ceea ce s-a câştigat până acum ca amploare şi diversitate se va structura în profunzime, substanţialitatea şi claritatea demersului devenind mărcile identitare ale unui exemplar festival al dialogului cultural interetnic.

VICTOR PARHON

Revizorul **de N. V. Gogol, în viziunea lui Petru Vutcărău, la Teatrul „Eugen Ionescu" din Chişinău**



Contacte artistice excepționale

Pentru mine, șansa de a participa consecutiv, timp de doi ani, la manifestările cuprinse în secțiunea de spectacole-lectură a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu a reprezentat o experiență extraordinară. Primul și cel mai mare câștig l-a constituit, în 1996, confruntarea cu publicul. Cu acel prilej, pe lângă extrema satisfacție de a-mi auzi replicile rostite „pe viu", cu emoție și dramatism, de studenții reputatului profesor și regizor Ion Cojar, precum și de domnia sa în persoană, am descoperit totodată ce impresii pot produce încercările mele literare asupra auditoriului... Discuțiile ce au urmat acestui moment, atât cele desfășurate în cadrul organizat al spectacolelor-lectură, cât și cele ocazionale, de care am avut parte pe toată durata festivalului, m-au îmbogățit enorm, chiar dacă unele m-au pus pe gânduri. Sau tocmai de aceea.

Un alt lucru excepțional l-a constituit contactul cu o literatură dramatică extrem de variată, reflectând răspândirea geografică a autorilor. Am audiat lecturi ale unor piese din Africa, din Canada, din Statele Unite ale Americii, din estul și din vestul Europei. Iar dacă lecturile din 1996 au reflectat tocmai dorința unei astfel de cuprinderi geografice cât mai largi, în 1997 s-a preferat, aparent, o formulă diferită, dar nu mai puțin interesantă, prin care s-a acordat o pondere mai mare autorilor nord-americani, în încercarea de a se sublinia diferențele sau apropierile existente între ei în privința genului practicat, a temelor abordate, a stilului etc. Este bine și normal ca organizatorii festivalului să facă publicului noi propuneri, să caute alte soluții.

O a treia contribuție importantă o constituie editarea antologiilor bilingve, cuprinzând piesele prezentate în ultimele două ediții, de când a apărut această secțiune a spectacolelor-lectură. Considerând lipsa ce se resimte pe piața românească de carte în privința teatrului, și mai ales a pieselor autorilor contemporani, români sau străini, inițiativa festivalului de la Sibiu se dovedește cu atât mai valoroasă. Deosebită este și posibilitatea de a avea în față textul original, așa cum l-a conceput autorul, în limba lui, cu toate jocurile de cuvinte și șlefuirea intraductibilă a frazelor.

Există însă un lucru care m-a uimit peste măsură, fără să reușesc să-i găsesc încă explicația. Mă refer la absența regizorilor, a directorilor de teatru și a secretarilor literari din sala în care fuseseră organizate lecturile. Pentru ei toți, singulara secțiune a spectacolelor-lectură de la Sibiu ar fi trebuit să însemne un extrem de accesibil contact cu contemporaneitatea dramaturgică, de aici sau de aiurea. Lipsa lor de interes nu probează altceva decât comoditate. Dacă anul trecut vina mai putea aparține organizatorilor, pentru o (pretinsă) insuficientă popularizare a secțiunii, prezenta ediție, cu foarte puține excepții, a probat faptul că secretarilor literari le place prea mult să se ocupe de caietele-program pentru a-i mai interesa și textele de teatru, că directorii, în loc să-și elaboreze repertoriul în cunoștință de cauză, preferă să se mențină într-o dulce inactivitate la cheremul „dictaturii regizorale", iar regizorii continuă să se lase duși de curentele modei, pe cărări bătute și bătătorite. Nici nu-și imaginează ce au pierdut...

Imagine din spectacolul Amintirile îngerului, **prezentat de trupa iugoslavă Dah Teatar la Muzeul de Istorie din Sibiu**

Ce a însemnat ocazia de a asculta impresii, de a schimba idei și de a contura proiecte cu oameni de teatru de pe întreg globul este greu de cântărit, și cu atât mai greu de reprodus în cuvinte. Eu unul am încercat să privesc și să ascult cât mai mult. Reprezentații experimentale de „teatru-imagine" sau mari spectacole ale unor companii de renume. „Bârfe" colegiale și opinii profesionale. Ateliere de scriitură dramatică și spectacole-lectură. Întors acasă, puțin mai invidios, puțin mai motivat și cu siguranță mai la curent, am început să-mi recitesc piesele cu ochi critic și cu inima strânsă...

DAN MIHU

E.S. IOAN ROBU, Arhiepiscop romano-catolic de Bucureşti: „ACTORII DAU MAI MULT DECÂT PRIMESC“

❒ **Cum priveşte la ora actuală Biserica Catolică teatrul? Având în vedere că a fost o perioadă în care l-a interzis, apoi teatrul a renăscut chiar în sânul ei – „misterele“ şi „miracolele“ –, iar Sfântul Părinte Papa Ioan Paul al II-lea a jucat şi a scris teatru...**

■ La ora actuală, ca şi în trecut, teatrul de înaltă ţinută este, în ochii Bisericii Catolice, un mijloc privilegiat de promovare a valorilor umane şi creştine; dacă, în trecut, cenzura Bisericii a „condamnat“ piese şi autori de teatru, acelaşi lucru îl poate face şi astăzi, când o lucrare sau un actor s-ar ridica împotriva acelor valori sacre pe care le propovăduieşte Biserica.

Dacă în Evul mediu teatrul a renăscut în Biserica Catolică, aceasta confirmă cele afirmate mai sus; la fel, şi activitatea din tinereţe a Sfântului Părinte Papa Ioan Paul al II-lea, desfăşurată în cadrul teatrului.

Nu există moment din viaţa lui Iisus Christos care să nu fi fost prezentat pe scena teatrelor din lume; mă gândesc apoi la vieţile sfinţilor din toate timpurile, care i-au transformat pe mulţi autori de teatru în adevăraţi apostoli ai sacrului. Iar spunând „sacru“, îmi vine în minte şi „profanul“; aceste elemente stau împreună luptându-se, exprimându-se, chemând la lumină complicitatea care se încheagă între autor şi personaje, între vestitori-actori şi ascultători, dând naştere la acea „scânteie“ greu de descris, care în spectacol luminează deodată actorul, autorul şi mesajul.

❒ **Poate ajuta teatrul Biserica în misiunea ei? Mă refer aici la „re-convertirea“ omului, la întreţinerea sensibilităţii lui în sfera cotidianului.**

■ În parte, cred că am răspuns deja la această întrebare. Însă pot răspunde acum direct: da, teatrul poate ajuta Biserica în misiunea ei. Şi aceasta, desigur, nu folosind acelaşi limbaj ca şi Biserica, ci apăsând pe registrele proprii de exprimare, astfel încât spectatorii să perceapă, să accepte şi să aleagă aceleaşi valori propuse, în alte feluri, de Biserică.

Îmi amintesc cum, în Seminarul din Iaşi, teatrul era o preocupare constantă a superiorilor şi a studenţilor. Desigur că piesele de teatru care se jucau în Seminar nu erau alese la întâmplare; dar îmi amintesc de **Doctor fără voie**, de **Revizorul** etc. Aveam noroc că Teatrul Naţional din Iaşi ne împrumuta costumele... Era o modalitate de educaţie pentru a şti să descoperi cum să înţelegi formele de exprimare ale teatrului şi, în acelaşi timp, să înveţi să alegi între o piesă de teatru şi alta. Cred că de la o piesă de teatru de calitate fiecare om – actor sau spectator – iese schimbat dacă a perceput o scânteie de adevăr; dacă s-a transpus, dacă s-a ridicat peste timp pentru a se confrunta şi a privi cu seninătate timpul de fiecare zi al vieţii lui.

❒ **Acum doi ani, de Crăciun, au existat încercări de a reprezenta scenete având ca subiect Buna-Vestire şi Naşterea Domnului, scenete jucate de copii. Aveţi şi alte proiecte în acest sens?**

■ Fără a putea vorbi în Biserica Catolică despre un proiect anume în privinţa teatrului, ştiu că în multe parohii, ca şi în şcolile noastre, la anumite sărbători, la sfârşit de an bisericesc ori de an şcolar sau universitar, este căutat şi apreciat teatrul, ca mijloc de exprimare a bucuriei, a suferinţei, a credinţei, ca mijloc de educaţie şi, în general, ca formă de comuniune cu cei din jur, făcând să iasă la suprafaţă o opţiune fundamentală pentru mai bine şi mai frumos în viaţa noastră şi a tuturor. Când teatrul aprinde în inima spectatorului scânteia pentru mai bine, mai frumos, pentru adevăr, el este sprijin şi bucurie pentru Biserică, pentru copii, tineri şi oameni mai puţin tineri.

Actorii dau mai mult decât primesc. Fie ca aceia care primesc de la ei să înveţe la rândul lor să dea. Mă bucur, oricum, să le pot spune tuturor celor care iubesc teatrul un gând frăţesc şi binecuvântător.

AZIZA BODEA

SATU MARE

Un punct de vedere anti-estetic

Am trăit s-o vedem şi pe asta: valoarea se măsoară în bani. Nu valoarea automobilelor, a pantofilor sau a morcovilor, ceea ce, la urma urmei, este firesc, ci valoarea **spirituală**. Dar să nu înţelegeţi greşit: valoarea în bani a unei poezii, a unui roman sau a unei piese de teatru a rămas aceeaşi, incluzând inflaţie, indexări şi compensări, chiar valoarea în bani a inteligenţei umane a rămas aceeaşi; ba, dacă e să fim drepţi, s-a diminuat sensibil, cel puţin în jungla carnavalescă unde domneşte leul (în jungla capitalistă a dolarului este indiscutabil altfel!). Nu, aici e vorba de un domeniu aflat cumva la intersecţia dintre material şi spiritual şi, fiindcă suntem în interiorul rubricii, să-i dezvăluim şi subiectul: festivalul. În general, când există bani, festivalurile de teatru sunt bune sau foarte bune. Doar cei care le organizează pot inversa ecuaţia cheltuind o groază de bani ca să le facă proaste. Nu este cazul celui de la Satu Mare, care a fost dintotdeauna un festival absolut onorabil, chiar dacă au apărut aici şi ciudăţenii. Teatrul- imagine fiind un concept încă neclarificat, produce tot soiul de surprize, aşa că nu trebuie să ne mirăm dacă ni se înfăţişează un spectacol care e – sau poate fi – imagine, dar nu e... teatru. Port cu mine, destul de intensă, amintirea unei trupe poloneze

Moment din Picasso, outlandos d'amour **de Horaţiu Mihaiu (Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu-Vâlcea)**

care ne-a închis într-un ţarc, după care a tropotit în bocanci soldăţeşti deasupra capului nostru timp de vreo douăzeci de minute, pe un fond „muzical" de o violenţă absolut inutilă şi non-muzicală, pentru ca, după toate astea, să nu mai ştim efectiv ce am văzut. În orice caz, nu ceva care s-ar putea situa în zona capodoperei. De la alte spectacole păstrez impresii bune sau măcar **simpatice** (introduc aici un termen anti-estetic şi, după cum veţi vedea mai încolo, anti-Maşek, ceea ce mi se pare netradiţional, dar nu şi abominabil).

Ediţia a şasea era cât pe ce să nu aibă loc, din – aţi ghicit – lipsă de bani. Bugetul nu era votat, parte din autorităţile locale se arătau în cel mai bun caz indiferente, dacă nu de-a dreptul ostile acestei manifestări teatrale. Bizara semi-idee pe care a lansat-o nu ştiu ce lider autohton a fost că „mai întâi să ajungă profesorii la nivelul de salarizare al actorilor, şi pe urmă"... Pe urmă ce? Pe consilierul cu pricina nu-l deranjau salariile celor de la RENEL, RAH şi alte regii, ci tocmai salariile actorilor, care concurează cu cele ale profesorilor, ale cadrelor sanitare şi ale portarilor (nu de fotbal!), la poziţia „ultimul loc". Dar, mă rog, nu văd legătura între salarii şi festivaluri. Una peste alta, inconvenientele s-au adunat, iar dacă organizatorii n-ar fi fost ambiţioşi, stăruitori şi încăpăţânaţi, reuşind să obţină ajutor financiar de la MInisterul Culturii, tradiţia (bună, rea) s-ar fi rupt. Poate definitiv. Bineînţeles că, în aceste condiţii, un festival pendulând între a fi şi a nu fi, între a avea şi a nu avea (bani), a fost marcat de improvizaţie, iar o jurnalistă din presa cotidiană s-a mirat de numărul mare de „spectacole Cristian Ioan" participante la festival. Nu era chiar de mirare, fiindcă aceste spectacole au fost mai uşor de adus cu ceea ce se poate numi ultimul tren. De altminteri, nici premiul pentru regie luat de sus-amintitul n-a fost deloc o ciudăţenie, întrucât cel puţin două spectacole ale sale, **Cântăreaţa cheală** de Eugen Ionescu al unui teatru din Prešov (Slovacia) şi **Dragostea lui Don Perlimplin şi a Belisei în grădină** de Federico García Lorca (Teatrul din Râmnicu-Vâlcea) îl recomandau.

Regret că domnul Victor Ernest Maşek – şi aici intru într-un întunecos ungher anti-estetic –, scriind un amplu articol în „Rampa", n-a apreciat frumosul, elegantul şi, ce să-i faci?, gratuitul spectacol al lui Alexandru Tocilescu **Poate, Eleonora** de Gellu Naum, de la Theatrum Mundi, **Picasso** al lui Horaţiu Mihaiu de la Râmnicu-Vâlcea, un inspirat eseu vizual, şi **Apokalitka** de Balázs Mari al Companiei „Dream Team" din Budapesta, o imagine a Apocalipsei moderne, interpretată de o excelentă trupă de teatru-dans. Aceste spectacole se potriveau întocmai afişului Teatru-Imagine de pe faţada festivalului. Cred că nu întotdeauna, şi cu atât mai puţin la un festival ce poartă această firmă, trebuie să cauţi cu tot dinadinsul povestea, conţinutul ideatic, mesajul. Mai facem din când în când teatru nu neapărat ca să le spunem ceva contemporanilor despre viaţa şi ideile lor, ci să le inducem o stare bună, să le desfăşurăm o suită de imagini care să-i emoţioneze nu în fiinţa lor raţională, ci în cea afectivă, într-un cuvânt să le facă **plăcere**! Teatrul-imagine nu este, cred, un festival de imagini-problemă, ci mai ales unul de imagini-plăcere. Dar poate că din punctul de vedere al esteticii hegeliene mă înşel şi ar trebui să fiu aspru admonestat. În orice caz, eu aş fi judecat cu mai puţină crispare conţinutistă unele spectacole prezentate în acest festival.

În rest, ce pot spune? **Lisistrata** lui Grigore Gonţa de la Teatrul de Comedie (premiat) a fost un spectacol de haz şi culoare, viu, licenţios până la graniţa cu obscenul, excelent jucat, deşi, cu excepţia unor măşti bine executate, nu prea a avut multe lucruri comune cu „imaginea". **Cercul** de Lolita Monga, venit, zece mii de kilometri, tocmai din Insulele Réunion, a fost interesant, dinamic şi insolit, dar oarecum repetitiv, în timp ce piesa mea **Între etaje**, jucată de un grup al Teatrului de Nord, sub îndrumarea lui Carol Erdös, mi-a adus aminte de un text la care ţineam şi pe care îl uitasem, luat fiind cu viaţa şi arta zilnică.

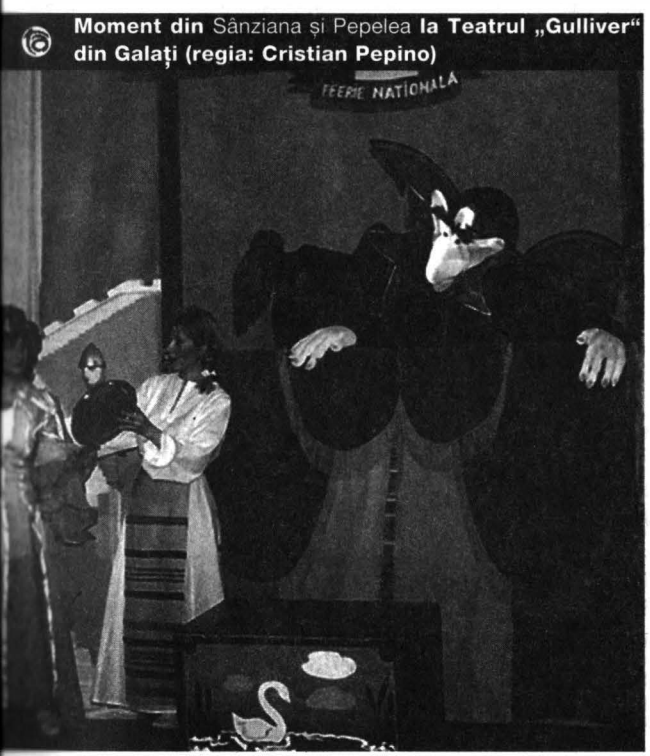
Bani puţini, satisfacţii pe măsură...

DUMITRU SOLOMON

ARAD

Păpuşarii între teorie şi practică

Când am sosit la Arad, săptămâna de lucru (2–7 mai) dedicată ediţiei a III-a a Festivalului EUROMARIONETE ajunsese la jumătate. Atmosfera de fervoare specifică unor astfel de întâlniri era parcă mai animată decât de obicei. Păpuşarii se bucurau şi profitau din plin de ocazia de a se vedea, atât pe scenă, cât şi în particular. Molipsitoarea stare m-a cuprins înainte să înţeleg ce anume o genera. M-am lăsat repede antrenată în discuţii despre noi formule folosite în teatrul de animaţie, în dezbateri despre realizarea păpuşilor prin expandarea sau şlefuirea buretelui, în dialoguri despre alegerea materialelor potrivite. Am participat la o scurtă adunare ad-hoc, dominată de statura impozantă a lui Stelian Stancu, directorul Teatrului „Gulliver" din Galaţi, unde se făceau deja planuri pentru festivalul pe care domnia sa urmează să-l găzduiască în toamnă. Altundeva, în aşteptarea confruntării cu publicul, directorul trupei din Craiova, Patrel Berceanu, rememora impresia excelentă lăsată la Festivalul Shakespeare de spectacolul **Oh, Romeo... Oh, Julieta...** al Teatrului „Ariel" din Târgu-Mureş, regretându-i absenţa de la manifestarea arădeană. La rândul lor, actorii îşi împărtăşeau experienţele în mânuirea cu sfoară lungă sau comentau prestaţiile unor trupe independente care, fără să facă realmente concurenţă la nivel calitativ, caută să acapareze publicul tânăr prin aceea că se produc oriunde: în şcoli, grădiniţe sau baruri. Cauza profesioniştilor adevăraţi, adepţi ai formulei neinstituţionalizate din raţiuni de ordin estetic şi/sau



Moment din Sânziana şi Pepelea **la Teatrul „Gulliver" din Galaţi (regia: Cristian Pepino)**

Scenă din Motanul încălţat **la Teatrul „Ţăndărică" (regia: Cristian Pepino)**

legate de experimentarea şi promovarea unor genuri de frontieră, era susţinută de o invitată din Ungaria, actriţă de origine română. Argumentele veneau din experienţa proprie de conducător de trupă particulară având la activ câteva spectacole ce făcuseră înconjurul Europei. Ajunseseră chiar până în Japonia. Numai în România, la Arad, locul de unde a pornit domnia sa, nu fusese cu putinţă să joace. Poate la următoarea ediţie! Alt exemplu a adus regizorul Radu Dinulescu, conaţionalul nostru trăitor pe meleaguri italiene. Noua sa activitate şi pasiunea pentru crearea păpuşilor-gigant, înalte de câţiva metri, utilizate la spectacole şi reclame stradale, a stârnit o microdezbatere despre zonele neconvenţionalului. Cursul conversaţiei s-a schimbat uşor şi în prim-plan au apărut probleme legate de statutul artistului păpuşar, de formarea lui în şcoală sau pe lângă colegii mai experimentaţi. Aici, Carmen Mărgineanu, sufletul trupei locale, avea ce povesti din bogata ei practică, dar a fost greu de convins să vorbească în public. Apoi, atenţia generală s-a mutat asupra lui Cristian Pepino, care diserta sclipitor, dar cu metodă, ca răspuns la avalanşa de întrebări privitoare la teatrul popular, tradiţiile folclorice, mişcarea Bread and Puppet, teatrul cu obiecte sau trupa de dans combinat cu păpuşi a lui Philippe Genty. Peste toţi şi toate veghea omniprezent Dan Antoci, directorul teatrului-gazdă şi al festivalului. E drept că nici noi nu-l scăpam din ochi, ca să aflăm cu o clipă mai devreme ce surpriză pregăteşte, ce invitaţi cheamă, ce provocări la noi dialoguri lansează. Încetul cu încetul, până la urmă, i-am înţeles intenţia majoră. Trupele fuseseră invitate pe întreaga durată a festivalului EUROMARIONETE '97, iar prin discuţiile libere ori colocviile organizate seara în curtea interioară a teatrului urmărea să confere manifestării şi o dimensiune teoretică. Întreprindere, de altminteri, încununată de succes, întrucât fiecare participant a avut ceva de câştigat din schimbul de idei şi cărţi de vizită.

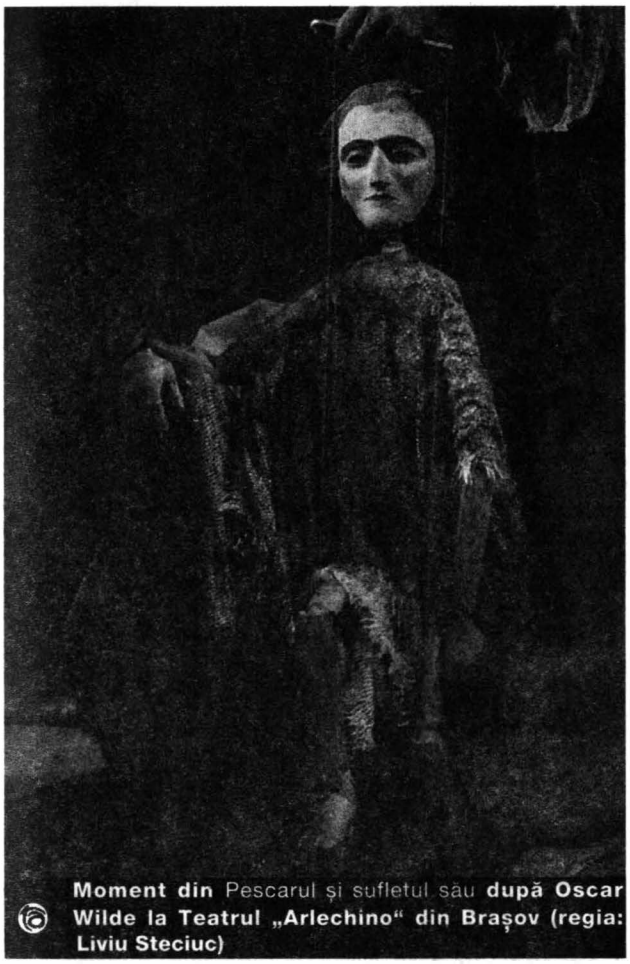
Imagine din Mica vrăjitoare de Ottfried Preussler la Teatrul de păpuși din Craiova (regia: Liviu Steciuc)

În ceea ce privește practica, sunt singura care a avut de pierdut; și asta, din cauza faptului că am lipsit în primele zile. Pierderile sunt însă și ele de mai multe feluri. Prima categorie o constituie cele ușor recuperabile. Mă gândesc la spectacolele Teatrului „Țăndărică". La urma urmelor, dacă italienii din Perugia au asistat la avanpremiera spectacolului **Motanul încălțat** în regia lui Cristian Pepino, eu de ce m-aș mulțumi numai cu fotografiile văzute? Și cum 1 iunie n-a trecut de mult, am să-i ofer copilului din mine, supraviețuitor prin deceniile de maturitate, un adevărat regal. Da, mă duc și la **Pinocchio**, mai ales că regia este semnată tot de Cristian Pepino. Mai greu va fi să-i văd montarea cu **Sânziana și Pepelea**, de la Teatrul „Gulliver" din Galați. Aceasta intră deja în categoria pierderilor greu de recuperat, date fiind vremurile de austeritate. Dar nu imposibil, sunt sigură. Convingere pe care o am și referitor la ce am ratat din seara inaugurală a Euromarionetelor, când teatrul-gazdă a jucat **Albă ca zăpada**. O soluție se va găsi, fără îndoială, ca să-mi potolesc curiozitatea stârnită de aprecierile făcute de Aurora Tătar în caietul-program. Scrie domnia sa acolo că spectacolul este „realizat sub îndrumarea regizorală a dnei Ildikó Kovács într-o formulă modernă, dar căreia nu-i lipsește aura de basm..." și remarcă „postura inedită a mânuitorilor de marionete care etalează firesc și ingenios calități actoricești incontestabile, jucând la rândul lor și alte roluri: povestitorul sau personajul «adult» ce introduce acțiunea continuată de păpușa minusculă".

Răsfoiesc în continuare programul și ajung la pagina unde sunt menționate cele două spectacole susținute de unicul invitat din străinătate, Lenárt András de la „Mikropódium" din Budapesta, care lucrase atât în teatru, cât și pe o mică scenă instalată pe platoul din fața primăriei. Mă resemnez să-l trec la pierderi irecuperabile și îmi las imaginația liberă să construiască o poveste pe baza celor relatate de colegii săi de breaslă. Distribui în rolul principal păpușa mărunțică și simpatică oferită arădenilor la despărțire. Încă o filă și iată că am ajuns la jumătatea elegantului caiet-program. Abia acum pot să îl admir în voie, pentru că deja conținutul îmi este familiar. Gata cu pierderile de orice fel! Asta, întrucât în tot ce urmează nu a existat nici un moment impresia pierderii de timp.

Scenă din Albă ca zăpada la Teatrul de păpuși din Arad (regia: Kovács Ildikó

Teatrul „Arlechino" din Brașov, de pildă, a propus o dramatizare după Oscar Wilde, **Pescarul și sufletul său**, în viziunea regizorală a lui Liviu Steciuc și scenografia lui Simó Enikö. Desigur, un spectacol pentru copii (mai) mari, cu o componentă vizuală deosebit de puternică, la care au contribuit deopotrivă păpuși, decoruri, lumini, muzică și, nu în ultimul rând, actori înzestrați cu darul pantomimei (Gheorghe Ciolpan) sau al realizării scenelor de grup. Se lucrează cu marionete și păpuși uriașe, se folosesc măști și umbre, nu lipsesc efectele sonore și eclerajul nuanțat. Întreaga poveste este abordată din perspectivă pronunțat creștină, astfel încât, în final, motivele de meditație sunt multiple. Bun, dar teme grave răzbat și din povestirile hazlii jucate odinioară prin iarmaroace și bâlciuri de artiștii populari. Moartea, spre exemplu, intervine ca personaj în **Vasilache și Mărioara**, piesa de această factură semnată de Nella Stroescu. Totuși, montarea Evei Labadi Megyes de la Teatrul de Păpuși din Timișoara se adresează copiilor din clasele primare sau chiar preșcolarilor. Ce-i de făcut ca să nu-i sperie apariția ei sau a Dracului? Lucrurile se rezolvă în cazul de față prin medierea stabilită de Arlecchino între sală și scenă. Prezență caldă și apropiată celor mici, acesta „complotează" împreună cu ei și imprimă starea de spirit prin ghidușia salturilor, tumbelor și reverențelor. Ritmul alert, decorul compus din porți care, glisând și rotindu-se pe sfori, dau naștere unor construcții ingenioase din spatele cărora răsar mereu vioaie păpuși dublate de voci clare, cu tonalități foarte potrivite, dau antren spectacolului. Umorul și optimismul caracterizează în continuare festivalul prin producția Teatrului de păpuși din Craiova: **Mica vrăjitoare** de O. Preussler în regia lui Liviu Steciuc. Aici cutia neagră este integrată decorului de pădure, astfel încât se delimitează mai multe spații de joc. Potrivit fiecăruia dintre ele, eroina noastră, curajoasa vrăjitorică inimoasă, ia fie forma unei marionete acționate cu sfori ori printr-o tijă lungă, fie a unei păpuși mânuite din interior. La fel și celelalte personaje. Memoria păstrează, de asemenea, imaginea povestitorului: sfătos, somnoros, dojenitor, încurajator...,



Moment din Pescarul şi sufletul său **după Oscar Wilde la Teatrul „Arlechino" din Braşov (regia: Liviu Steciuc)**

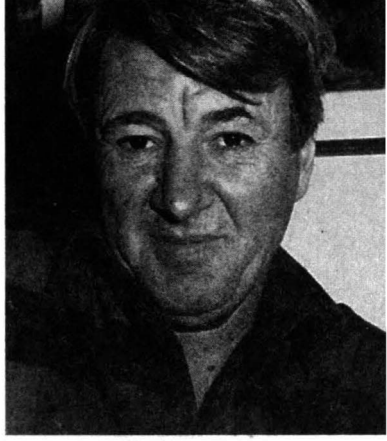
precum şi a scenei de început: un dans de efect al vrăjitoarelor, în întuneric, din care se văd doar mănuşile şi ciorapii fosforescenţi.

Ultima seară a aparţinut din nou gazdelor, de data aceasta cu un spectacol pentru adolescenţi şi adulţi. **Nebunul şi călugăriţa** de S. I. Witkiewicz, în regia lui Ştefan Iordănescu, este o montare care anulează hotarul dintre genuri, deoarece sunt exploatate fascinant şi elementele specifice scenei dramatice, şi cele ce ţin de arta păpuşărească. Iar dacă primele subliniază, în principal, filonul narativ, celelalte, alături de scenografie (Cristina Nagy), îşi aduc o covârşitoare contribuţie la sublinierea planului psihanalitic. Rolurile solicită deopotrivă calităţi de plasticitate corporală, de expresivitate a mişcării, de mobilitate/rigiditate a fizionomiei, de tehnică a mânuirii unor costume ample prin sfori lungi, de stăpânire a mai multor registre vocale. Unanim apreciată, producţia Teatrului de Marionete din Arad a infirmat, o dată în plus, prea lesnicioasa etichetare a genului drept unul minor.

De altminteri, aceasta poate constitui concluzia de ansamblu a festivalului EUROMARIONETE '97. Chiar dacă, prin participare, ediţia din acest an nu a avut un nivel european, prin ţinută l-a atins cu siguranţă.

ANCA ROTESCU

ŞTEFAN IORDACHE: „Teatrul m-a plămădit"



❒ **Ce înseamnă pentru dumneavoastră „monstru sacru"? O damnaţie sau un privilegiu?**

■ Nu prea ştiu ce înseamnă monstru sacru, dar, dacă zici că aşa sunt, hai să zicem că e şi un privilegiu, şi o damnaţie. Privilegiu, pentru că, probabil, Dumnezeu a avut grijă de mine, cel puţin până acum, şi damnaţie, pentru că meseria asta este îngrozitor de grea. Nu mă plâng – din contră –, dar vreau să se ştie lucrul ăsta.

❒ **Cum e să fiţi în interiorul lucrurilor, cum v-am prins acum, la machiaj (pentru ultimele filmări la „Natură moartă", în regia lui Dan Piţa), şi pe urmă, când vedeţi rezultatul final?**

■ Nu prea bine... Da, e ciudat aşa, să te vezi după aia pe o pânză din faţa ta şi să zici că eşti tu! Dar m-am obişnuit, după treizeci şi ceva de ani de meserie, nu mai înseamnă nimic.

❒ **Preferaţi timpul de lucru la un spectacol (film) sau e mai important rezultatul?**

■ Rezultatul poate fi excepţional, dacă pregătirea la film sau repetiţiile la teatru sunt făcute temeinic. Pentru mine importante sunt pregătirea, repetiţiile.

❒ **Ce părere aveţi despre premii? Ale Criticii, ale UNITER-ului?**

■ Orice premiu este binevenit în cariera unui actor. Îi felicit pe fericiţi... Anul ăsta au luat Premiul Criticii Mihai Constantin şi Adrian Pintea. Eu i-am înmânat premiul lui Mihai – aşa e tipicul. Şi îl felicit încă o dată pe acest mare, mare actor – Mihai Constantin. Chiar vă rog să scrieţi asta.

❒ **Ce se mai întâmplă cu** Titus Andronicus**? Se mai joacă? Deşi m-am străduit, n-am reuşit să-l văd...**

■ Soarta lui este următoarea: l-am jucat în Anglia o lună şi jumătate, într-un turneu. Deci, Shakespeare la el acasă. Poate îl vezi în toamnă, la Craiova. Deşi... m-am plictisit de el, pentru că, din 50 de spectacole, 40 le-am jucat în străinătate. Cred că e spectacolul care a fost la cele mai multe festivaluri internaţionale.

❒ **Preferaţi teatrul, filmului?**

■ Sunt un actor format în teatru. De fapt, la noi nici nu cred că există şcoală de cinema. Teatrul este cel care m-a plămădit şi atunci e normal să-mi iubesc părinţii. Părintele meu este teatrul.

❒ **Ştiu că nu vă plac interviurile. De ce?**

■ Nu mă simt bine când cineva scormoneşte în mine.

❒ **Sunteţi un om închis?**

■ Nu ştiu ce înseamnă un om închis, sunt un om ca orice om, care are intimităţile şi grijile lui... Nu văd de ce trebuie să dau interviuri eu şi nu orice alt om de pe stradă.

Poate că domnul Ştefan Iordache e un om ca orice om. Modestia sa este naturală, nu jucată. Deşi cred că e cel mai scurt interviu pe care l-am realizat, impresia a fost că mi s-a oferit un privilegiu.

IOANA FLOREA

VIRGIL FLONDA:
„Experienţa trebuie să-ţi dea siguranţă“

Virgil Flonda părea în ultima vreme un poet ascuns în umbra marilor tăceri, într-un oraş medieval. De fapt, însă, nu-şi reprimă bucuria unui dialog deschis şi şochează printr-o sinceritate frustă. Într-o seară de primăvară, la Sibiu, am avut bucuria convorbirii ce urmează.

❒ **Care a fost sentimentul dumneavoastră atunci când v-am contactat telefonic, solicitându-vă un interviu pentru revista „Teatrul azi“?**

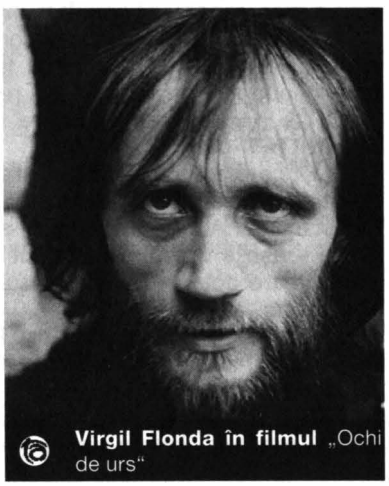
■ Cred că a fost un sentiment de... curiozitate. Mă bântuie şi acum curiozitatea, ce te-ar putea interesa şi ce i-ar putea interesa pe cititorii revistei acum, când spectacolul de teatru s-a mutat în stradă. Probabil că, acum, existenţa actorului „născut, nu făcut“ nu mai este atât de spectaculoasă ca aceea a actorului de ocazie, de conjunctură.

❒ **Mărturisesc că m-a interesat un om special, dintr-un spaţiu special, actorul Virgil Flonda.**

■ Omul Virgil Flonda este destul de ascuns, destul de ciufut. Nu s-ar deconspira uşor, nu s-ar vinde... Probabil, pentru că este destul de sensibil şi atunci vrea să-şi acopere sensibilitatea cu o armură de impenetrabilitate. Bărbaţii duri, cu privire metalică, vie, aşa... tăiată, sunt mai puţin atacabili decât cei cu privirea blajină.

❒ **V-aţi propus să nu vă descoperiţi nici spectatorilor sau cititorilor?**

■ Eu, ca persoană civilă, nu sunt atât de interesant spre a ieşi, ca să spun aşa, la rampă. Mă interesează foarte mult să fiu izvorul personajelor mele. Cred că actorul are ceva în plus faţă de ceilalţi artişti. Are acea putere senzaţională de a crea, într-un anumit moment, universul care trebuie creat. De a te face, în momentul acesta, să-l vezi în mine pe Iago, pe Mîşkin sau pe Raskolnikov... Îl iubesc foarte mult pe Dostoievski. Cred că pentru Dostoievski şi pentru Shakespeare trebuie, ca actor, să fii dăruit în plus faţă de actorul normal.



Virgil Flonda în filmul „Ochi de urs“

❒ **Există actor normal?**

■ Da. Foarte mulţi actori sunt normali.

❒ **De ce vă consideraţi „anormal“?**

■ Nu m-a tentat niciodată să mă duc într-un teatru... galonat. Deşi am fost solicitat de multe teatre din Bucureşti, nu m-am dus. Or, numai un tip anormal poate fi atât de încrezător în el încât să spună: „Doar aici vreau să exist“. Cred că am în genă ceva anormal; mai precis, ceva incompatibil cu rutina. Probabil şi pentru că aş fi devenit un gimnast de performanţă dacă la 12 ani nu-mi fracturam mâna, făcând „gigantica“. Apoi am făcut călărie, dar mi-am rupt piciorul. Deci, am trecut prin multe capitole ale existenţei în care omul este pus în faţa destinului.

❒ **Iar în teatru aţi vrut ca destinul dumneavoastră să fie Sibiul?**

■ În teatru am ajuns pentru că am simţit că nu pot face altceva. Urmasem anterior cursurile unei facultăţi „serioase“, cum spuneau părinţii mei – am absolvit „Literele“. Am scris poezie... Apoi am terminat facultatea de teatru, cu un soi de încrâncenare, împotriva dorinţei celor din jur. Asta îmi dădea o aură romantică şi puţin rebelă, ca să nu zic „anormală“.

❒ **De ce v-aţi „încrâncenat“ să rămâneţi la teatrul din Sibiu?**

■ Am terminat facultatea cu o trupă foarte bună. Cu Florin Fătulescu, un regizor excepţional, care monta toate piesele cu clasa noastră de actorie, clasa Dem Rădulescu. El a avut de ales între Botoşani, Bârlad şi Petroşani. Eu, deşi eram al doilea în promoţie, am renunţat la alte teatre şi am ales teatrul din Petroşani pentru că, şi atunci ca şi acum, credeam în ideea de trupă. Am făcut acolo, în anii '80, spectacole senzaţionale. Apoi am plecat la Sibiu, eu, Fătulescu şi Şerban Ionescu. Fătulescu dorea să monteze **Hamlet**. Era la Sibiu o actriţă extraordinară, care îl interesa pentru rolul reginei: Anca Neculce-Maximilian. Apoi, tot la Sibiu, după ce lucrasem cu Fătulescu, un regizor din promoţia mea, compatibil cu nebuniile mele, am întâlnit un alt regizor excepţional, de cu totul altă factură, cerebral, din clasa lui David Esrig, un regizor care mi-a schimbat total modalitatea de a face teatru. L-am numit pe Iulian Vişa. Sigur că Sibiul este un loc special. Eu, deşi ardelean de origine, mă „regăţenizasem“. Devenisem „hohăist“, ca să folosesc un termen de jargon. Or, Sibiul m-a primit şi ne-a primit pe toţi cu un aer foarte... nemţesc. Rece, imparţial. Nu ne-a luat nimeni în braţe, n-a căzut nimeni pe spate. Am înţeles că şansa noastră este să ne apucăm de treabă. Aici este altfel decât în Bucureşti şi decât în sud, în general. Lumea te ia în seamă după ce faci cu adevărat ceva important. Şi după ce te ia în braţe, nu te mai lasă. De aceea am rămas la Sibiu. Plus că m-a fascinat oraşul, are aura lui, îi vezi istoria, tot oraşul medieval este păstrat în forma sa de câteva secole.

❒ **Pe vremea când director al Teatrului „Radu Stanca“ din Sibiu era Iulian Vişa v-aţi simţit o vedetă?**

■ O, nu! Lui Iulian nici nu-i plăcea acest termen. Un artist nu poate fi vedetă. Vedeta e o problemă de moment... Un culturist, un sportiv... Eminescu nu e o vedetă. Artistul se naşte şi moare artist, el nu iese la pensie.

❒ **Ne împărtăşiţi o amintire legată de numele lui Iulian Vişa?**

■ El nu spunea niciodată după vreun spectacol: „E bine, băieţi!“. Niciodată nu era bine. Totdeauna se mai putea face ceva. Uite, acolo, pe raftul acela din bibliotecă, primul volum este „Peer Gynt“. Pentru că, după **Ubu Rege Superstar** pe care-l lucram, Iulian vroia să pună în scenă, cu mine, **Peer Gynt**. El avea o modalitate de a lucra mai deosebită: în timp ce lucra cu mine un spectacol, mă pregătea pentru altul. Acela este textul şi, de la moartea lui, l-am lăsat acolo... Revenind la ideea de vedetă, eu mă simt un actor născut, nu făcut. Sigur că mă cunoaşte lumea pe stradă, mă salută, mă întreabă şi acum despre Einstein din **Fizicienii**, care s-a jucat acum 10 ani...

❒ **De câţiva ani jucaţi foarte puţin la teatrul din Sibiu. Vă afectează acest fapt?**

■ Îmi pare foarte rău că trebuie să o spun, dar cred că Teatrul „Radu Stanca“ din Sibiu nu mai există. Nedorind să particip la această înmormântare, m-am retras. M-am dus la Târgu-Mureş, am luat o gură de teatru autentic jucând în **Marat-Sade**, mă voi retrage probabil la Facultatea de Teatru din Sibiu ce ia fiinţă în cadrul Universităţii, voi preda şi, probabil, în câţiva ani, vom crea acel spirit teatral pe care-l doream împreună cu Iulian Vişa. Eu cred în teatrul de performanţă. Ca în sport. Pe vremea lui Vişa, lucram în teatru câte 18 ore pe zi. La ora aceasta, aici, la Sibiu, se pun în scenă spectacole de conjunctură, care n-au nici o relevanţă. Spectatorii nu mai vin la teatru. Şansa acestui oraş este festivalul de teatru pe care-l organizează colegul meu Constantin Chiriac, festival de mare anvergură, în cadrul căruia spectatorul sibian se întâlneşte cu mari spectacole din teatrul universal.

❒ **Retragerea dumneavoastră de pe scena sibiană este un gest de frondă?**

■ Nu. Atâta doar că nu-mi place să mă pierd în lucruri fără miză. Nici nu pot. Când se vede de la o poştă că ai în faţă un lighean cu apă, este absurd să te arunci în cap ca într-un lac adânc. Probabil că aici este obrăznicia mea: recunosc că e un lighean. Ştiu că sunt un tip incomod, incoruptibil şi... păcătos la gură. Mi-am atras foarte multe antipatii spunând ceea ce simt, dar şi foarte multe prietenii autentice. Trebuie să recunosc, aşadar, că

foto: Gh. Lăzăroiu

Scenă din Chang-Eng **de Göran Tunström la teatrul sibian, în regia lui Iulian Vişa; în centru, Virgil Flonda, alături de Constantin Chiriac**

teatrul din Sibiu, la ora aceasta, nu mai există. Din punct de vedere scriptic şi al bifării spectacolelor există, din punct de vedere al consumării unor fonduri băneşti există, dar din punct de vedere al arderii, al performanţei artistice, nu mai există. A murit o dată cu Iulian Vişa. Cu **Decameronul**. Cu **Cartoteca**. Nenorocirea e că a murit lent. Trupa s-a obişnuit cu o existenţă... inexistentă.

❒ **Ce şanse de redresare acordaţi totuşi acestui teatru?**

■ În condiţiile actuale, nici o şansă. Mor de durere, pentru că aici mi-am petrecut aproape 17 ani din viaţă. Pe vremea comunismului, aveam câte 400–500 de spectacole pe an. Am fost singurul teatru din România care îşi câştiga salariile jucând, nu făcând tombole sau alte asemenea „manifestări". Aveam câte o sută de zile de deplasare pe an. Stăteam mai mult cu Chiriac în turnee decât acasă cu Mioara, soţia mea. Ne-am dat sufletul pentru a crea, pentru a juca. Cu două stagiuni în urmă, am jucat în trei spectacole. Toate reprezentaţiile adunate, nu ştiu dacă au fost 30 pe an...

❒ **Revenind la Virgil Flonda, omul de litere, cât v-a ajutat în teatru, în întruchiparea personajelor, formaţia dumneavoastră de filolog?**

■ Omul de litere este cel care creează imaginea; actorul o întruchipează. Sunt dimensiuni foarte diferite. M-am lăsat de scris când am devenit actor; mi-a fost foarte greu să mă obiectivez. Poetul e în sublim perpetuu; actorul nu e în poezie, e în proză. Actorul nu vorbeşte despre foc, se aruncă în foc, focul descris de alţii, se aruncă să vadă cum e când arde.

❒ **Întrebarea era cât v-a ajutat informaţia, cultura, în elaborarea personajelor.**

■ M-a ajutat foarte mult postamentul filologic. Dar a trebuit să uit. Ce e cultura? Ce mai ţii minte după ce ai uitat tot ce ai citit. Cam aşa a fost. N-am mai apelat la un anumit bagaj de cunoştinţe, dar el m-a alimentat şi mă alimentează tot timpul.

❒ **Înţeleg că aveţi o legătură spirituală specială cu oraşul Sibiu, ceea ce motivează, poate, refuzul de a juca la Bucureşti...**

■ Recunosc că îmi place societatea ceva mai omogenă, cu fundament. Bucureştiul este o societate eterogenă. Bucureşteanul get-beget nu ştiu cât este de interesat de teatru, tot bucureşteanul care este de o generaţie sau două în Capitală merge mai mult la teatru. De fapt, acum 300 de ani, Bucureştiul nu era nimic...

❒ **Dar Sibiul?**

■ Sibiul era! Cea mai veche clădre de pe actualul teritoriu al României este teatrul din Sibiu, construit în 1786, de acelaşi arhitect care a conceput Opera din Viena şi alte câteva edificii importante. În acest oraş, în vremea lui Shakespeare, municipalitatea a construit o scenă cu scripeţi, în centru, unde se jucau mistere medievale... Deci oraşul este fabulos, din acest punct de vedere. Şi pentru că tot se vorbeşte de integrare europeană, eu cred că drumul spre Viena trece prin Sibiu.

❒ **Vă influenţează marile spirite literare ale zonei?**

■ Da, eu sunt blagian. Iubesc universul blagian. Plus că acest spaţiu l-a creat şi pe Goga, alt răzvrătit. L-a creat pe sublimul Emil Cioran. Să părăsesc Sibiul, de ce? Ar fi o impietate. Pentru că îmi merge rău? Trebuie să facem în aşa fel încât să sfinţim locul.

❒ **Şi totuşi, cum aţi rezistat moralmente în ultimii patru ani, în care nu aţi jucat?**

■ Un sprijin extraordinar a fost soţia mea. Eu sunt un tip zvăpăiat, obraznic, dur. Ea este liniştită, primăvăratică, zâmbitoare, un balsam. Este extraordinar ca cineva să îţi alimenteze bateriile. Eu sunt un risipitor, dau mai mult decât ar trebui, ea mă echilibrează; plus că este muzician de profesie, iar muzica linişteşte, notele lui Beethoven sunt aceleaşi în toate limbile Pământului.

❒ **Departe de mine gândul de a parafraza o întrebare cândva la modă, dar, în mod concret, cum aţi trăit în ultimii patru ani?**

■ Rău. Vreau să-ţi spun că am vrut să mă las de teatru după ce a murit Iulian Vişa. Un an nu am jucat deloc. Apoi am încercat, gândindu-mă că poate eu sunt vinovat, că poate am fost prea implicat în tot ce făcusem. Dar am văzut că nu eu greşisem şi m-am îngrozit. Voi supravieţui însă şi acestui... drum neasfaltat.

❒ **Considerându-vă cariera retrospectiv, există un moment pe care l-aţi putea numi apogeul performanţelor dumneavoastră artistice?**

■ Nu cred că am avut un apogeu. Cred că **acum** l-aş putea avea. Cred că **acum** sunt la vârsta plenitudinii artistice. Am avut, desigur, până acum, roluri importante. Experienţa trebuie să îţi dea siguranţă.

❒ **Ce va face de acum înainte actorul Virgil Flonda?**

■ Va face teatru. Nu poate să facă altceva.

CLARA MĂRGINEANU

Studenţii actori la ceasul absolvirii

Grupul „Vouă" şi prezenţa pe scenele profesioniste le-a anulat multora dintre absolvenţii de azi conştiinţa că lasă în urmă o etapă şi încep alta: viaţa de student le-a oferit reperele vieţii de profesionist în alternativa şansă/ghinion, dar nu mai mult de atât.

Toţi absolvenţii vor să joace, dacă e posibil în spectacole decente, dar sunt pregătiţi şi pentru succese, chiar dacă suspecte sub raportul aspiraţiilor înalte. E un anume pragmatism în toate răspunsurile, care-i împiedică pe tinerii absolvenţi să vorbească despre idealuri fără a ţine seama de stomac. Lipsesc cuvintele mari, devotamentul faţă de un ideal, dar acest fel de a vedea viitorul ţine de înţelepciune. În viziunea tinerilor actori de azi, Thalia nu este o zeiţă care ar trebui slujită, ci o doamnă din Bucureşti căreia trebuie să-i atragi într-un fel sau altul atenţia.

Răspunsurile tinerilor la cele două simple întrebări mai dovedesc însă un lucru referitor la imaginea teatrului românesc: el are istorie, dar nu geografie. Toma Caragiu – pe care ei îl cunosc din înregistrări – este un reper, Teatrul Naţional din Craiova – cu ale cărui succese şi turnee sunt contemporani – nu este pomenit ca alternativă pentru Bucureşti, nici măcar o singură dată. Pentru absolvenţi, ca şi pentru critici, ca şi pentru autorităţi, teatrele din ţară au devenit un fel de ţinuturi neguroase, din care se mai evadează din când în când. Absolvenţii nu doresc provincia pentru că nu o cunosc şi pentru că nu există o politică teatrală şi managerială care să o facă cunoscută. Argumentele cu „familia mea din Bucureşti" sunt valabile când e vorba de Cluj sau Iaşi, nu şi când e vorba de Italia sau America Latină.

Şi dacă fiecare răspuns în parte dă senzaţia prudenţei, a lipsei de dorinţă de a arăta toate cărţile (în cazul de faţă „cărţi câştigătoare" nu sunt doar contractele, ci şi visurile), senzaţia pe care o degajă ansamblul este stenică: absolvenţii ştiu că recunoaşterea se obţine greu şi sunt îndeajuns de flexibili pentru a o căuta în structuri teatrale care nu le oferă satisfacţiile unui contract pe viaţă şi certitudinea pensiei.

În rest, persistă o curiozitate: când vorbesc despre dorinţa de a pleca în grup într-un alt oraş, se referă la o anume idee despre teatru a acestui grup, sau la posibilitatea de a avea cu cine depăna amintiri din studenţie, seara, la un pahar? Nu ar trebui nimeni să uite că mediocritatea pe care ei o evocă pentru a nu părăsi Bucureştiul este alcătuită din oameni care acum 20–30 de ani priveau cu optimism, dacă nu cu entuziasm, viitorul. Dar acesta este un alt subiect.

M.B.

1. Ce perspective aveţi după absolvire?
2. V-ar interesa să jucaţi într-un teatru din provincie?

MARIUS FLOREA (A.T.F., clasa prof. univ. Gelu Colceag)

1–2. Mă consider mai norocos decât unii dintre colegii mei. Asta nu înseamnă că sunt mai talentat, dar se pare că sunt mai ocolit de ghinioane sau de neşansă. Joc deja în trei teatre bucureştene, unul dintre ele chiar şi-a exprimat în mod public intenţia de a mă angaja – e vorba despre Teatrul „Nottara". Deci nu-mi mai pun problema plecării în provincie; sper să nu fie nevoie nici mai târziu.

E deja o legendă că mulţi dintre cei care termină şcoala cu statut de vedetă dispar rapid, şi foarte mulţi dintre cei care au absolvit în anonimat erup mai târziu în teatru. Aşa că nu-i o lege pentru nimeni, nici pentru mine,

Fără discuţie, aş pleca în provincie să joc. Nu din orgoliu că n-aş duce tava sau n-aş ţine suliţa aici, ci pentru că vreau să joc şi cred în steaua mea şi în alegerea pe care am făcut-o. Se pare că ar fi mai multe locuri acolo.

Marius Florea şi Andreea Bibiri în Lecţia de Eugen Ionescu la „Bulandra" (regia: Vlad Massaci)

– Dacă vei fi angajat în Bucureşti, vei continua să joci în grupul „Vouă"?

– Da, categoric. Spun asta pentru că proiectele de viitor sunt foarte serioase şi foarte aproape de ce am învăţat eu că e arta actorului.

– Deci grupul „Vouă" te reprezintă foarte mult?

– Nu pot să spun că mă reprezintă foarte mult, pentru că orice om este o construcţie foarte complexă, de aceea nu pot spune că asta e „emblema" mea. De multe ori îmi place ceea ce fac, de multe ori nu-mi place, accept un compromis pentru că sunt condiţiile destul de grele şi atunci, pentru a putea să ne afirmăm, avem nevoie de un sponsor, de un public, care nu se „aleg" uşor.

Ştim că publicul „de gen" este foarte prost învăţat, cu glume suburbane, cu un limbaj... prefer să nu spun cum, şi cu pseudo-actori de comedie. Revista, la noi, e un fel de „poale-n cap" – cum erau pe vremuri târgurile libere care de fapt erau o bişniţă legală –, este o mascaradă ordinară, după părerea mea. Au dispărut, nu ştiu de ce, textierii buni, stau şi mă întreb de ce dramaturgii nu încearcă şi genul acesta, pentru că e un gen de spectacol şi trebuie respectat. Imaginea lui s-a deformat, după părerea mea, fiindcă modul în care este făcut e greşit. Nu văd de ce spectacolul revuistic sau, mai bine zis, satira socială, de opinie, care a cunoscut nenumărate curente solide şi apreciate în istorie – să dau un exemplu: Monty Pyton, dar mai sunt şi alte cazuri celebre, Tănase, Toma Caragiu, Cotescu...

– Voi vreţi să revigoraţi acest gen?

– Da. De ce nu? Vrem să întreprindem o acţiune de pionierat. Dar asta – repet – nu se poate face decât în condiţii financiare stabile. Pentru asta trebuie să ne luptăm şi, evident, urmează compromisuri gen televiziune – ştim cum arată televiziunea la ora asta şi ce se face în ea. Am acceptat compromisul pentru a lua contact cu publicul, şi acest lucru ne-a „coborît" oarecum, dar, în acelaşi timp, a atras spectatori. În ceea ce priveşte proiectele pe care le avem, rămân ferm convins că putem să le facem, vreau să le facem. Şi teatru, la fel de bine.

Iată, joc Profesorul în **Lecţia** la „Bulandra", Jacques în **Jacques sau Supunerea** la Casandra, deci cu totul altceva, şi spun că şi acestea mă reprezintă. Nu mi-e jenă, dimpotrivă, mă mândresc că la ora asta, în Bucureşti, cine doreşte mă poate vedea şi în cabaret politic, şi în Caragiale, Ionescu, Wedekind şi Shakespeare. Ca să încheie, mă cred în continuare îngrozitor de norocos. În nici un caz, de talentat.

MARIA BUZĂ (A.T.F., clasa prof. univ. Gelu Colceag)

1–2. Întrebările sunt foarte dificile şi să ştii că ne-am gândit şi noi la ele. Pentru că, bineînţeles, vor veni regizori de la teatre importante din ţară, cu oferte care nu pot fi refuzate. Dar cred că toţi absolvenţii de actorie – cu regizorii este altă problemă – îşi doresc să facă această meserie în Bucureşti. Eu mi-aş dori să-mi găsesc un post la un teatru din Bucureşti, pentru că sunt bucureşteancă, aici am locuinţa, tot rostul meu este aici. În momentul în care ar trebui să merg în alt oraş, mi-ar fi foarte greu. Bineînţeles că, dacă îmi doresc foarte tare să fac această meserie, aş merge.

Am colegi care spun că sunt mulţumiţi să plece şi să joace cu regizori foarte buni în alte oraşe, dar ceva e rupt în ei, pentru că nu sunt lângă cei de acasă. De fapt, întotdeauna asta este problema: trebuie să faci sacrificii. Aş accepta, pentru o perioadă anume, să fac naveta, dar să nu fie ceva definitiv.

– Din câte ştiu, tu eşti şi cântăreaţă...

– Da, sunt.

– Dacă ţi s-ar oferi în acest domeniu un contract care nu ţi-ar permite să joci teatru, ce ai alege?

– L-aş accepta. Viitorul nostru în această meserie e atât de îngust, fără multe perspective, încât orice variantă care îţi solicită măcar una dintre aptitudini nu poate fi refuzată. Mergi acolo unde te cheamă datoria.

– Ceea ce faci în grupul „Vouă" te satisface?

– Într-o anumită măsură. Există teatru în ceea ce facem – nu în absolut toate momentele, dar în general există, pentru că noi aşa am pornit, de la ideea de teatru, nu de la altceva. Am vrut să-l facem, însă, într-o altă formă, satirică.

CRISTIAN CREŢU (A.T.F., clasa prof. univ. Gelu Colceag)

1–2. Am venit să fac această meserie, de actor. Mi-a plăcut, de aceea am şi dat la vârsta de 26 de ani şi termin la 30 de ani, nu ca să mă apuc de reclame. S-ar putea, de ce să mint acum, să am nevoie de bani şi să ajung în situaţia să fac şi asta.

Nu mă sperie gândul de a pleca la un teatru din provincie. Clujul, Piatra Neamţ sau Craiova sunt exemple fericite, deşi acolo e foarte greu de ajuns. Aş face chiar şi naveta, pentru că asta mă arde. Dacă în 2–3 ani de zile n-o să meargă, poate că... Decât să stau 2, 3, 5 ani în Bucureşti ca să prind un rol episodic şi să joc de 10 ori într-o stagiune, mai bine mă las şi fac altceva. Mai fac o facultate şi îmi văd de treaba mea.

– Dar dacă în aceşti ani ai juca numai în grupul „Vouă", te-ar mulţumi?

– Mi-e foarte greu să răspund, pentru că se poate interpreta greşit. La ora asta nu mă satisface total ceea ce fac aici. Au fost multe momente când am acceptat destul de greu... Pentru că nu am mai făcut teatru înainte şi nu ştiam ce înseamnă o situaţie, am venit aici „curat". Am avut norocul să învăţ meserie de la profesorul meu, Gelu Colceag, dar, datorită structurii mele, mi-e foarte greu să fac aceste personaje. Nu că n-aş putea, dar e alt gen de teatru. În spectacolul acesta, de exemplu – **La trecutu-ţi mare, vai ce viitor!** – e un singur moment în care mă simt mai bine: cele trei episoade cu agenţii, unde există o structură dramatică. Celelalte... sunt şi nu sunt. În general textele nu sunt aşa cum mi-aş dori... cum avea regretatul Toma Caragiu, de exemplu. Dar aici intervine şi un alt aspect: nu mai e îngrădirea de atunci, când se vorbea „cu perdea". Probabil că dacă Toma trăia acum, nici el nu ar mai fi fost la modă.

Pe de altă parte, chiar dacă la Casandra joc în cinci spectacole, e destul de greu să cred că voi fi primit cu braţele deschise sau că vor veni zeci de teatre să mă ia. Nu... Ştiu foarte bine că în teatre sunt nişte structuri care vor rămâne. Şi până la urmă, cel care va încerca să facă ceva, va fi automat înlocuit.

Scenă din O scrisoare pierdută **de I. L. Caragiale, clasa prof. Ion Cojar**

iar tu vei intra într-un teatru unde va trebui să stai la rând, ca în armată. În sensul că ai 20 de ani în care trebuie să stai liniştit şi apoi or să vină încă 20 de ani când o să începi să te afirmi. Dacă ai noroc – şi asta ţine de destin –, atunci s-ar putea să „ieşi înainte" mai devreme. Sau ai putea să intri din start mai obraznic, pentru că ştii că ai dreptate şi ştii ce poţi să faci, dar s-ar putea să clachezi foarte repede, pentru că te sapă „amicii" din teatru. Asta se ştie. Ei, şi ce dacă tu eşti mai bun? „Ei, lasă, că-ţi arătăm noi că nu eşti bun." Şi îţi fac un spectacol foarte frumos. Unul, două, trei... şi nu-i nici o problemă, pleci tu de bunăvoie.

Revenind, nu mă sperie gândul să plec un an-doi, să încerc. Chiar nu vreau să întrerup, pentru că am intrat într-un ritm, aici e ca în sport, la antrenament. S-ar putea să merg să joc chiar un rol secundar. Dar o să încerc să-mi impun punctul de vedere, pentru că nu mă duc acolo s-o iau de la cap, să stau la rând, ca la Bucureşti. Chiar aş vrea să intru cu dreptul, dacă se poate. Nu se poate, fac altceva. Nu că aş renunţa din start, nici nu am terminat facultatea... Dar sunt decis să fac şi o altă facultate. Nu-i o problemă.

TIBERIU PĂUN (A.T.F., clasa prof. univ. Ion Cojar)

1. Nu am nici un contract acum, poate în urma acestor spectacole de la Casandra va veni cineva, ne va vedea, ne va plăcea... Concursuri nu prea sunt în Bucureşti, iar în provincie e destul de greu.

2. După părerea mea, este bine să pleci în provincie dacă se merge în echipă. O parte dintre colegi, eventual şi un regizor tânăr, să plecăm la un teatru din provincie şi să putem face ceva. Aşa, singur, te cam pierzi printre cei care sunt mai de mult acolo. E destul de complicat. Nu m-am gândit încă. Oricum, pe mine mă interesează să joc, nu să fiu angajat – în provincie sau în Bucureşti. Asta cred că este mai important decât să ai un salariu care oricum e mic. Soţia mea a luat un concurs la teatrul din Piatra Neamţ, un teatru foarte bun de altfel, şi avea 160 000 de lei salariu, din care efectiv nu putea să trăiască. Accepţi să faci artă cu stomacul gol cât rezistă stomacul, după aceea... E greu. Deocamdată apelez un pic la inconştienţă, ca să mă bucur de spectacolele de la Casandra şi să nu mă gândesc ce voi face apoi. Atunci... omul, locul şi momentul. Poate apare ceva. Cred în asta.

OANA TUDOR (A.T.F., clasa prof. univ. Ion Cojar)

1. După absolvire aş vrea să joc într-un teatru, nu neapărat să fiu angajată; chiar şi colaborator. Mi-ar face o deosebită onoare să fiu la Teatrul „Bulandra"; să colaborez cu regizori foarte buni. Din fericire, am avut ocazia aceasta prin doamna Cătălina Buzoianu, pe care o respect foarte mult şi căreia îi mulţumesc că mi-a dat această şansă în **Pelicanul, Şase personaje în căutarea unui autor, Scandal la Palermo**.

2. Bineînţeles, m-ar interesa, dar nu orice. O colaborare – dacă nu aş avea ce face aici –, dar să am posibilitatea să aleg.

RADU ZETU (A.T.F., clasa prof. univ. Gelu Colceag)

1. În prezent sunt colaborator la Teatrul Levant, unde repet cu doamna Cătălina Buzoianu **Prinţesa Turandot**. Mi s-a spus că voi colabora la Teatrul „Bulandra" şi în **Trandafirii roşii**, în regia lui Vlad Massaci. Sper să rămân în Bucureşti, pentru că speranţa teatrului vine totuşi din capitală, aici se întâmplă totul. Se întâmplă şi în provincie, dar mai greu.

2. Mi-ar plăcea la Iaşi. Iubesc foarte mult oraşul şi am jucat acolo trei ani, dar deocamdată am vrea să rămânem aşa, un grup care ştim aceeaşi limbă şi poate vom reuşi să jucăm împreună şi în continuare. Să ne bucurăm şi noi, să bucurăm şi publicul.

– Dacă, într-un caz nefericit, nu ţi s-ar oferi nici un rol în Bucureşti, ai prefera să rămâi totuşi aici şi să faci eventual reclame?

– Nu rămân pentru reclame în Bucureşti, acestea sunt un mod de a câştiga nişte bani, dar eu am şi alte gânduri, deci contracte: în America de Sud am de făcut două seriale, sunt invitat şi în S.U.A., deci există locuri în lume unde poţi să faci ceva profesionist, nu să faci reclame.

VLAD ZAMFIRESCU (A.T.F., clasa prof. univ. Ion Cojar)

1. În prezent am un contract de colaborare cu Teatrul „Bulandra", unde joc în două piese, şi cu Teatrul Levant. Nu e nimic sigur deocamdată. Probabil că, dacă va fi un concurs, voi încerca şi, dacă mă vor vrea, atunci... bine. Dacă nu, nu. Nu ştiu.

2. Cu echipa de la **Deşteptarea primăverii**, da.

– Singur nu?

– Nu ştiu, probabil că dacă nu mi se oferă nimic în Bucureşti, voi merge să joc în altă parte, pentru că asta vreau să fac, de asta sunt aici.

ALINA BERZUNŢEANU (A.T.F., clasa prof. univ. Gelu Colceag)

1. Proiectul cel mai important acum este piesa **Prinţesa Turandot**, în regia doamnei Cătălina Buzoianu, la Teatrul Levant, alături de colegii mei Kana Hashimoto, Gheorghe Ifrim, Vlad Zamfirescu, Oana Tudor şi Radu Zetu. În afară de acesta, un spectacol la Teatrul „Bulandra" – **Lecţia**, în regia lui Vlad Massaci, care se joacă de câteva luni şi sper să continue. Poate voi mai prinde un tren acolo. Abia aştept!

– Speri că vei fi angajată?

– Nu. Dar, din câte am înţeles, se va schimba totul, vor fi doar colaborări, chiar şi pentru a juca într-o piesă se va da concurs. Sper ca asta să fie o şansă pentru noi.

– Ţi-ar conveni forma asta de teatru?

– Da, bineînţeles. E şi o competiţie cu tine însuţi. Întrecerea cu ceilalţi te ajută să nu rămâi în monotonie şi să nu te blazezi.

2. Categoric nu. Chiar neavând aici nimic altceva, nu m-aş duce în provincie. Nu ştiu, n-aş putea spune exact de ce anume mă tem: poate de oamenii de acolo, pe care nu-i cunosc, care mi se par ca dintr-o altă lume. Mi se întâmplă uneori să mă duc la bunici sau la rude în ţară, şi am senzaţia că se schimbă ceva, darămite să mă duc într-un teatru, după ce m-am obişnuit cu lumea de aici... M-aş încumeta la plecarea asta dacă am fi un grup, cu regizori, cu colegi... Ar fi singura posibilitate.

ALIN PANC (A.T.F., clasa prof. univ. Alexandru Repan)

1. În primul rând, să plec din ţară. Să fac film, nu vreau să fac teatru. Plec în Italia.

– Ai vreun contract acolo?

– Da, o să joc teatru la Milano.

– Felicitări! Şi ce anume vei juca?

– Nu ştiu. Când ajung acolo o să aflu.

– Deci este absolut sigur.

– 86%. Eventual, dacă am şansa să prind un contract în România, atunci da, rămân într-un teatru. Dacă nu, plec şi mă întorc după un an-doi.

– Dar contractul din Italia de când intră în vigoare?

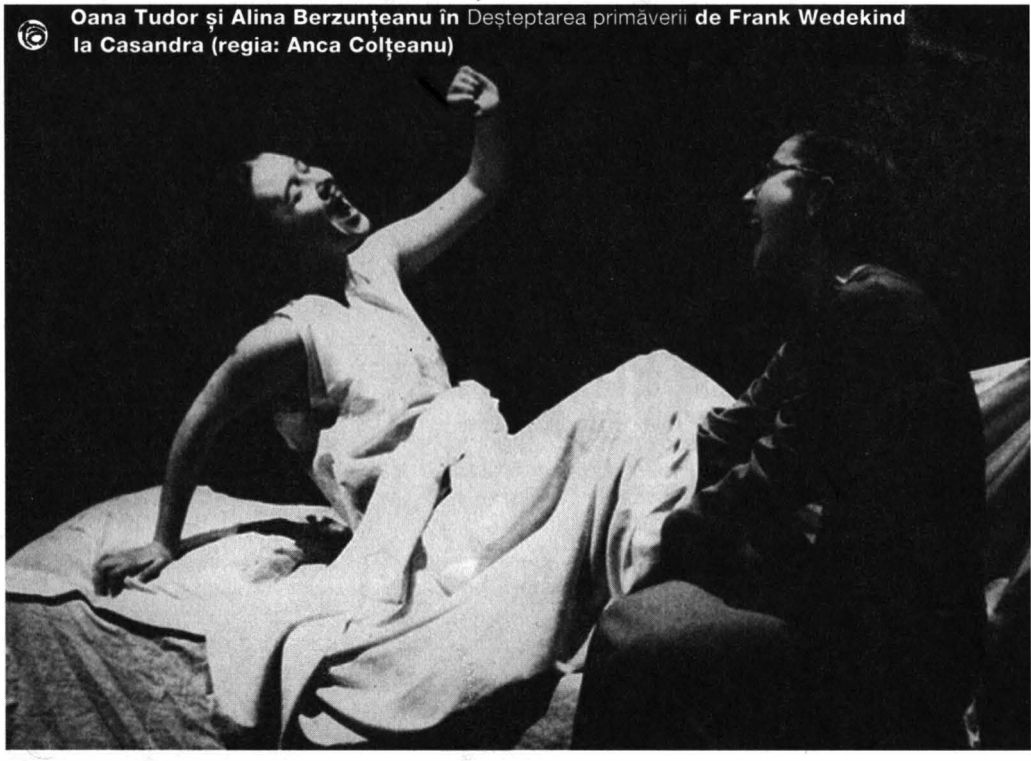
– Din septembrie. Acolo am şi posibilitatea să fac film. Voi avea un impresar care va fi plătit de cineva.

– Cred că este absolut inutil să te mai întreb dacă ai merge într-un teatru din provincie.

– M-aş duce dacă aş avea nevastă şi copii acolo. Dacă nu, de ce m-aş duce? N-are rost.

– Dar dacă ţi se oferă un rol?

– Nu alerg după roluri mari şi după... Încet-încet, ajungi; nu vreau să fiu din prima...



Oana Tudor şi Alina Berzunţeanu în Deşteptarea primăverii **de Frank Wedekind la Casandra (regia: Anca Colţeanu)**

– Vedetă?

– Nu. Toate la timpul lor. Dacă n-am ajuns până acuma, mai ţine vreo doi-trei ani.

– Dar ce vârstă ai?

– 24.

DANIELA MINOIU (A.T.F., clasa prof. univ. Gelu Colceag)

1. Nici un teatru nu cred că a contactat vreun student. În general, văd că directorii de teatre nu prea se înghesuie la spectacolele Casandrei. Şi apoi, am observat că toţi cei care colaborează în teatre nu au ajuns acolo pur şi simplu dintr-o întâmplare, ci datorită unor conjuncturi, unor alte împrejurări.

2. E greu de spus, având în vedere că am toate rădăcinile aici, în Bucureşti. Poate că alţii, care au venit din provincie şi au făcut facultatea... Eu nu m-am rupt niciodată de Bucureşti şi mi-ar fi mai greu. Însă dacă ar fi o întâlnire cu un regizor important, cu un rol important, cred că ar merita. Nu pentru o chestiune definitivă, dar pentru un proiect cred că merită să încerci.

– Sunt actori care au terminat deja de un an-doi, stau in Bucureşti şi nu fac nimic sau, eventual, fac reclame; iar in teatrele din provincie nu sunt actori. Mă refer chiar la teatre bune.

– Da, cred că se întâmplă lucrul acesta. În primul rând nu pleacă din Bucureşti pentru că s-a întâmplat să se anunţe vreun concurs, iar cei plecaţi în provincie au aflat prea târziu, când locurile erau deja ocupate. Şi atunci ai senzaţia că, stând în Bucureşti, eşti mai aproape, mai gata de start. Pe de altă parte, cred că a te duce în provincie este un mare risc. Multe dintre teatrele acestea au foarte mulţi actori neprofesionişti; nu contestă nimeni că sunt şi talentaţi. Dar dacă te duci de unul singur, nu poţi să te impui, eşti imediat înghiţit de ceea ce se întâmplă acolo. Până la urmă, tot entuziasmul tău se duce de râpă şi în scurt timp vei deveni ca ei.

E destul de trist să te chinuieşti patru ani ca după aceea să te orientezi spre reclame, spre posturi de televiziune în cel mai bun caz, posturi de radio sau vreun ziar şi aşa mai departe. Dar, asta e. Ne conformăm.

BOGDAN TALAŞMAN (A.T.F., clasa prof. univ. Alexandru Repan)

1. De anul trecut sunt pe listele Teatrului „Unu" – un fel de angajat. Sper să continuu la acest teatru. Cred că ăsta este viitorul teatrelor în România: teatre particulare care vor angaja actori pe contract.

2. Da... Chiar vorbeam cu câţiva colegi că, dacă am găsi un regizor care să vină cu noi, am merge. Aş merge şi singur, dar mai greu.

DAMIAN OANCEA (A.T.F., clasa prof. univ. Alexandru Repan)

1. Sper să apară vreun concurs, să mă pot prezenta, şi mai încolo vom vedea. Nu ştiu sigur.

2. M-aş duce. Dacă m-am făcut actor, trebuie să-mi fac meseria, nu să stau să pierd timpul. Aş juca în provincie, nu am prejudecăţi de genul ăsta. Sigur că mi-ar conveni să rămân în Bucureşti, dar locuri sunt puţine, concursuri deloc. Asta e, ce să facem?

RALUCA GUZLICOV (Universitatea Ecologică, Facultatea de teatru, clasa prof. univ. Margareta Pogonat)

1. În prezent sunt colaborator la Teatrul „C. Tănase" şi sper să mai colaborez în viitor şi cu alte teatre, cum ar fi Opereta. Înainte am făcut doi ani de music-hall.

– Te orientezi spre teatru sau spre music-hall?

– Îmi place foarte mult teatrul, dar îmi place la fel de mult să cânt şi să dansez. De aceea am şi dat la

Clasa prof. Alexandru Repan în spectacolul Încurcă-i drace! după Goldoni

Scenă din Jacques sau supunerea de Eugen Ionescu, clasa prof. Gelu Colceag

music-hall. Dar în principal actoria este latura care mă interesează.

– Te mulţumeşte colaborarea de la Teatrul „C. Tănase"?

– Ce să spun? Aş zice că nu. La început, când mi s-a oferit această colaborare în anul I, m-a încântat foarte mult. Dar, pe parcurs neivindu-se nimic mai interesant, mai creativ... Acolo mai mult cânt, dansez mai puţin, iar actorie... nişte replici spuse „ca la revistă".

– Ai vreo perspectivă să joci teatru?

– Perspectivele sunt incerte. Mi se tot spune: „Du-te acolo că s-ar putea să te ajute, să-ţi ofere un rol, ceva... că ştiu eu pe X, Y", ştiţi cum e astăzi...

– Dar la Teatrul „C. Tănase" ai posibilitatea să te angajezi?

– Mi s-a spus de **n** ori până acum şi am tot zis că o să fie adevărat, dar sper din ce în ce mai puţin.

– Ai merge să joci în provincie?

– Pentru un rol care m-ar tenta foarte tare şi nişte condiţii care mi s-ar oferi acolo, cred că aş merge. Nu pot spune decât teoretic că sunt de acord; practic, aş vedea în momentul în care mi s-ar oferi ceva.

– Chiar şi pe termen lung ai accepta să faci parte din echipa unui teatru de provincie?

– Nu ştiu. Chiar un an înseamnă deja foarte mult. Sincer vorbind, sunt mulţi actori buni care se pierd pentru că sunt în provincie. Aş vrea să joc în Bucureşti, să am o plăcere, o satisfacţie profesională mai mare. Dacă eram din provincie, cred că mi-ar fi plăcut să stau oriunde; fiind din Bucureşti, este altceva.

IULIA DOROBANŢU (Universitatea Ecologică, Facultatea de teatru, clasa prof. univ. Margareta Pogonat)

1. Am făcut trei ani de music-hall şi următorii doi ani, actorie. S-au unificat secţiile.

– Te orientezi spre spectacolul de revistă sau spre teatru?

– Este foarte greu de spus acum, pentru că am început să iubesc foarte tare actoria. Dar mă interesează deopotrivă şi muzica. Probabil că voi merge acolo unde se va găsi un loc pentru mine; bineînţeles, unul care să mă satisfacă din punct de vedere spiritual şi să-mi împlinească visurile. Dar este foarte greu de precizat unde, cum şi când.

2. Clar, oriunde. Sunt bucureşteancă, e adevărat, dar asta nu mă poate opri să merg oriunde s-ar ivi un loc unde să-mi desfăşor activitatea.

AURA CIORICĂ şi CRISTINA IOANIDES (Universitatea Ecologică, Facultatea de teatru, clasa prof. univ. Margareta Pogonat)

A.C.: 1. Proiecte nu prea sunt. M-ar interesa să joc într-un teatru; şansele sunt însă minime. Nu ştiu, poate într-o televiziune... Cred că m-aş îndrepta spre operetă. Îmi place mult şi sunt apropiată de acest gen.

2. Cred că da. Sigur da. Aş primi orice.

C.I.: 1. Pentru viitor şansele nu ştiu cât sunt de favorabile. Eu am făcut trei ani de actorie la Iaşi, şi din cauză că facultatea particulară de acolo nu a fost acreditată, am venit prin transfer aici, pentru ultimul an. Acolo am colaborat la Teatrul Naţional, cu regizori foarte buni, cum ar fi Ovidiu Lazăr, Cristian Hadji-Culea, Horea Popescu şi alţii. Am făcut figuraţie, dar, în general, stăteam la orice repetiţie, chiar dacă nu eram pe scenă, pentru că tot timpul ai ceva de învăţat.

2. Nu ţin neapărat să rămân în Bucureşti. M-ar interesa orice ofertă. Tind totuşi spre Moldova. Mă rog, nu numai.

– Ai şanse să te angajezi la Teatrul Naţional din Iaşi?

– C.I.: Asta nu ştiu. Anul trecut au scos un singur post la concurs. Să vedem anul acesta. Sigur că am să încerc. Dacă nu acolo, oricum în altă parte unde să pot face treabă serioasă, unde să mă pot afirma, muncind cu seriozitate.

– Faptul că sunteţi la o facultate particulară e un handicap?

C.I.: În ceea ce mă priveşte, nu consider asta un handicap. Ba cred că se lucrează mai serios; noi fiind cei care plătim, suntem interesaţi să facem o treabă aşa cum trebuie. Teatrul nu se face printre altele, teatrul se mănâncă pe pâine, efectiv. Nu ştiu însă cum ne privesc cei de la Stat. Poate că există o doză de prejudecată, nu mă pot pronunţa. Dar cred că n-ar trebui să se facă o diferenţă. Trebuie să iei viitorul actor aşa cum este, să vezi ce capacitate are, ce şanse are. Trebuie privit fără subiectivitate. Eu cred că atunci când te angajezi într-un teatru prin concurs, nu contează dacă vii de la o facultate particulară sau de la Stat. Nu cred că un regizor riscă să-şi strice un spectacol luând pe cineva pentru că a terminat la Stat, deşi altul de la „particulară" ar fi mai bun; sau chiar invers. Poate au fost prejudecăţi, dar acum cred că s-au mai spulberat. Nu are importanţă unde termini, ceea ce contează este calitatea.

A.C.: Diferenţe au existat întotdeauna şi cred că e normal să mai existe. Dar sunt mulţi colegi care au terminat aici şi şi-au găsit un post într-un loc sau altul.

C.I.: Cred că de-acum se va merge pe ideea: omul de care am nevoie la locul de care am nevoie. Nu cred că cineva ţi-ar pune o piedică sau te-ar nedreptăţi pentru că ai terminat la „particulară".

AZIZA BODEA şi TAMARA SUSOI

Happening/performance/colaj/montaj/creaţie colectivă

Impresia mea e că „Uşile deschise“ ale Academiei de Teatru şi Film înseamnă ceva mai mult decât ideea – oricum nobilă, firește! – de „ieşire la rampă“ a junilor oameni-de-teatru-în-devenire, de „rodaj“ al studenţilor, de primă confruntare cu publicul. Dincolo de asta, aerul năstruşnic, nonconformist şi simpatica stare de excitaţie care înconjoară „Uşile deschise“ se datorează caracterului în fond foarte radical-experimental al întregului proiect: e – de fapt – un amplu **happening** teatral, o sofisticată **performance** (tot în sensul promovat în artele vizuale), un **colaj** cu gust avangardist, o operă de **montaj**, un fel de **creaţie colectivă**. Faptul că totul se desfăşoară în clădirea Academiei şi nu – de pildă – la Studioul Casandra sau în alte săli mai simandicoase e esenţial: pentru că doar acolo, la faţa locului, în spaţiile bine-ştiute ale lucrului de zi cu zi se poate evita aspectul de spectacol formal şi se poate – în schimb – „înscena“ jocul serios de-a „uita cine suntem, ce vrem, ce ne trece prin cap“; doar acolo se poate obţine amestecul subtil şi preţios de familiaritate domestică şi de gală sărbătorească; doar acolo secvenţele ca de festival ale „Uşilor deschise“ pot face corp comun, obligându-te să le prizezi mai ales ca ansamblu, ca montaj, colaj ş.a.m.d. Academia se transformă astfel într-o vastă scenă şi studenţia însăşi devine substanţa existenţială sau/şi teatrală a **happening**-ului desfăşurat sub ochii noştri şi care tinde – ca-n spectacolele avangardiste – să ne includă şi pe noi, invitaţii, intruşii, repede „adoptaţi“ în atmosfera de familie a unei frumoase poveşti adevărate...

Şi câteva note disparate despre secvenţele „Uşilor deschise 1997“ la care am fost de faţă, cele cu fragmente de spectacole montate de studenţii claselor de regie ale anilor I şi II.

● Dan Vasile a pus în scenă incredibil de coerent **Oamenii cavernelor** de William Saroyan, un text care miza mai degrabă pe ideea de „sfărâmare“ a lumii. De pe tezismul apocaliptic al criticii societăţii de consum regizorul a mutat inspirat accentul pe biografii şi psihologii, pe sentimente şi utopii, pe jocul de planuri dintre viaţă şi teatru, piesa petrecându-se într-un fel de „azil de noapte“, o sală dezafectată ai cărei locatari au avut cândva de-a face cu scena, fie ea şi de circ, fie ea şi un ring de box, fie ea şi – până la urmă – „teatrul vieţii“.

● Andreea Vălean a speculat inteligent un spaţiu foarte plastic din subsolul clădirii pentru a monta un fragment din **Emigranţii** lui Mrožek. Plastic şi în acelaşi timp perfect adecvat la atmosfera **underground**, tot de „azil“ promiscuu din text. Un bun contrast iese din sublinierile ironice şi histrionice mult mai apăsate decât în interpretările mai sumbre ale piesei (de pildă, cea propusă cândva de Mircea Daneliuc la Teatrul Mic). Scena decupată din subsolul cu conducte şi cazane cu apă al Academiei va fi marcată de jocul teatral – şi la figurat, şi la propriu: în depunerile negre de pe ţevi şi de pe grinzile de beton au rămas imprimate urmele alburii ale mâinilor celor două personaje, ca-ntr-o performanţă plastică în care ambientul e „însemnat“ de artistul performator.

● Simona Voiculescu a dramatizat o scenă din „Viţelul de aur“ al lui Ilf şi Petrov, mizând pe umorul gros, contagios. Şi pe inevitabilele implicaţii – mai fine – de satiră politică.

● Răzvan Săvescu a ales o provocare mai riscantă: actul I din **Pescăruşul** lui Cehov. Mulţi actori, mai multe straturi epice şi psihologice. Mizancenă minuţioasă, construită în jurul unui Treplev plasat pe linia subţire dintre tinereţea cu vocaţie metafizică şi infantilismul ridicol. Bune scene colective. Risc depăşit.

● În viziunea lui Radu Nichifor, actul II din **Noaptea furtunoasă** a lui Caragiale e o dezlănţuire furibundă de pasiuni şi de trupe. Vânzoleală generală, împinsă către paroxism. Scandal, ţipete, atacuri armate, duşuri cu apă rece, perne cu puf sfâşiate, împăcări zgomotoase. Două idei regizorale de-a dreptul originale: încă „transportată“ după noaptea petrecută cu Chiriac, Veta e cucerită de impetuozitatea discursului amoros al lui Rică Venturiano şi e gata-gata să-i cedeze, chiar şi după ce-şi dă sema de încurcătură; şi – mai ales –
Spiridon (în travesti) apare ca un Puck shakespearian recitit în cheie parodică, lui (sau ei!) revenindu-i nu doar replicile din text, ci şi un subtil rol de „dirijor“ al întregii acţiuni. În rest – caragialianism voios, haz molipsitor. Reuşită scenică remarcabilă.

● Peste tot – studiu atent asupra textelor, plăcere a soluţiilor regizorale ingenioase, voluptate a adaptării la spaţii scenice dificile, cu dotări minime (sau fără!), poftă de joc generală. Şi mulţi studenţi-actori foarte buni: Orodel Olaru, Cornel Brănescu, Cristiana Răduţă, Nadiana Sălăgean, Mihăiţă Calotă, Iulia Lazăr, Alina Chivulescu, Marius Rizea, Richard Bovnovzki – şi încă alţii. De fapt, toţi cei pe care i-am văzut au fost convingători – şi au de unde să „crească“ mari. Mari de tot!

ION BOGDAN LEFTER

Zilele „Ușilor deschise"

● 26 iunie. La Academia de Teatru și Film, Facultatea de Teatru își deschide ușile pentru a treia oară – după doi ani de întrerupere – pentru a se arăta și a fi văzută.

● Întâlnirea-audiție oferă publicului șansa de a surprinde un stadiu al formării viitorilor oameni de teatru.

● Organizatori sunt teatrologii anului II, care învață să fie manageri, să promoveze o manifestare teatrală pe drumul ei de la publicitate și sponsori, la aplauze și felicitări.

● Ies la rampă cei mai buni studenți ai secțiilor Actorie (clasele profesorilor Olga Tudorache, Florin Zamfirescu, Sanda Manu, Grigore Gonța), Actorie-Păpuși-Marionete (clasele profesoarelor Brânduța Zaița Silvestru și Dorina Tănăsescu), Regie (clasele profesorilor Tudor Mărăscu, Alexa Visarion, Valeriu Moisescu, Cătălina Buzoianu), Coregrafie (secție condusă de profesorii Raluca Ianegic și Sergiu Anghel) și studenta anului II teatrologie, Chris Simion, cu spectacolul pe text propriu **Disperarea de a fi**, montat pe scena Națională bucureștean.

● Ambianța în care se desfășoară itinerarul „Zilelor" este spațiul facultății, devenit cu mult mai plăcut datorită imaginației scenografice a lui Ovidiu Buta – student în anul I la Facultatea de Film și talentat designer – care a cucerit asistența.

● Au fost trei zile fierbinți, în care publicul s-a împotrivit tenace zăpușelii, dar a alergat bucuros de la o clasă la alta, sorbind în treacăt ness-uri, Cola ori festiva șampanie. A comparat metode de lucru, a aplaudat cu entuziasm reușitele și a încurajat conjuncturalele și timidele înfrângeri. Dar mai ales i-a admirat pe studenți, a căror însuflețire și dragoste de teatru au convins.

● Am închis împreună ușile, fără a încuia însă dincolo de ele valoarea confirmată a artiștilor de mâine.

Teoreticienilor li s-a reproșat dintotdeauna mina detașată; gustă izbânda ori notează eșecul fără a fi participat la îndelunga și istovitoarea perioadă de construcție.

Ca teatrolog, „Ușile deschise" m-au proiectat subit din sală, dintre spectatori, direct pe scândură, sub reflectoare. În urmă cu o vreme, adulmecam doar izul „facerii", dorindu-mi, totuși, ca primul țipăt al noului-născut să se audă și datorită mie. Acum, am fost o parte din trupă.

Drumul cel mai lung este mereu cel din spatele cortinei până la rampă. Parcurgându-l, mi-am confirmat că numai lucrând împreună cu ceilalți se face teatru adevărat. Cu cât echipa e mai omogenă, cu atât produsul final câștigă în consistență. Astfel, am trăit cu toții sentimentul de minusculă comunitate, unde a căpăta priceperea convietuirii inter-umane este esențial. Din faza de concepție a „Ușilor deschise" și până la aplauze, fiecare (actor, impresar, regizor, coregraf, teatrolog) a avut rolul său și s-a făcut indispensabil acolo. Atuul festivalului a fost evoluția succesivă – și nu separată ori fragmentară – a producțiilor promițătoare realizate de studenți încă neformați din punct de vedere artistic; o parte, luau abia acum contact cu publicul. Fiecare dintre cele trei zile a avut favoriții ei. Aceștia au arătat că își iau pe deplin în serios viitoarea meserie, lucru ușor de constatat în calitatea receptării. Un creator își tratează – la început de drum – cu neîncredere asistența; supraliciteză relația cu ea prin speculații intelectualiste sau se menține în defensivă, reticent. Nu a fost cazul studenților la Regie, dintre care au excelat – prin inventivitate și spirit riguros – mai ales Dan Vasile cu **Oamenii cavernelor** de W. Saroyan și Andreea Vălean cu **Emigranții** de S. Mrožek (anul I, clasa profesor Tudor Mărăscu), Răzvan Săvescu cu **Pescărușul** de A. P. Cehov și Radu NIchifor cu **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale (anul II, clasa profesor Alexa Visarion) și Puiu Șerban (anul III, clasa profesor Valeriu Moisescu), care a adus în fața publicului **Chinezii** de Michael Frayn.

Actoria s-a lovit pe alocuri de impasul canicule. **Acul cumetrei Gurton** (anul III, clasa profesor Sanda Manu) a stârnit însă îndreptățite aplauze și hohote de râs. Interesul spectatorilor s-a concentrat și asupra studiului de realism psihologic din dramaturgia lui M. Gorki (anul I, clasa profesor Florin Zamfirescu). Nu mai puțin au atras atenția exercițiile pe texte contemporane și clasice – Pinter, Delaney și Davila – ale clasei profesoarei Olga Tudorache; metoda sa pedagogică a luat în considerație complexitatea structurală a caracterelor. Proba a fost dificilă pentru cele două grupe de anul I, dar implicarea maximă în viața interioară a personajelor a suplinit lipsa experienței. Viitorii actori ai anului III, conduși de profesorul Grigore Gonța și de conferențiarul universitar Alexandru Lazăr, și-au arătat disponibilitatea atât pentru nuanțarea psihologică a personajelor caragialiene, cât și pentru dramatismul lui Pinter. Succesul la Păpuși-Marionete a aparținut ambelor secții (clasele profesoarelor Brânduța Zaița Silvestru și Dorina Tănăsescu). Laurii au fost culeși în aceeași măsură de „commedia dell'arte" a anului II, îndrumat de Sandu Mihai Gruia. Producțiile coregrafice – urmărite de ochiul vigilent al profesorilor Raluca Ianegic și Sergiu Anghel – au demonstrat că e nevoie de o elită în domeniu, care să dea spectatori pe măsura sensibilității artistice a studenților. Cei prezenți au remarcat talentul tinerilor, irezistibil grație unei foarte speciale bucurii de a face teatru. Au avut spontaneitatea să-și dezvelească atât micile stângăcii cât și marile sclipiri care durează – ca orice minune – o clipă, dar vădesc ceasurile de trudă.

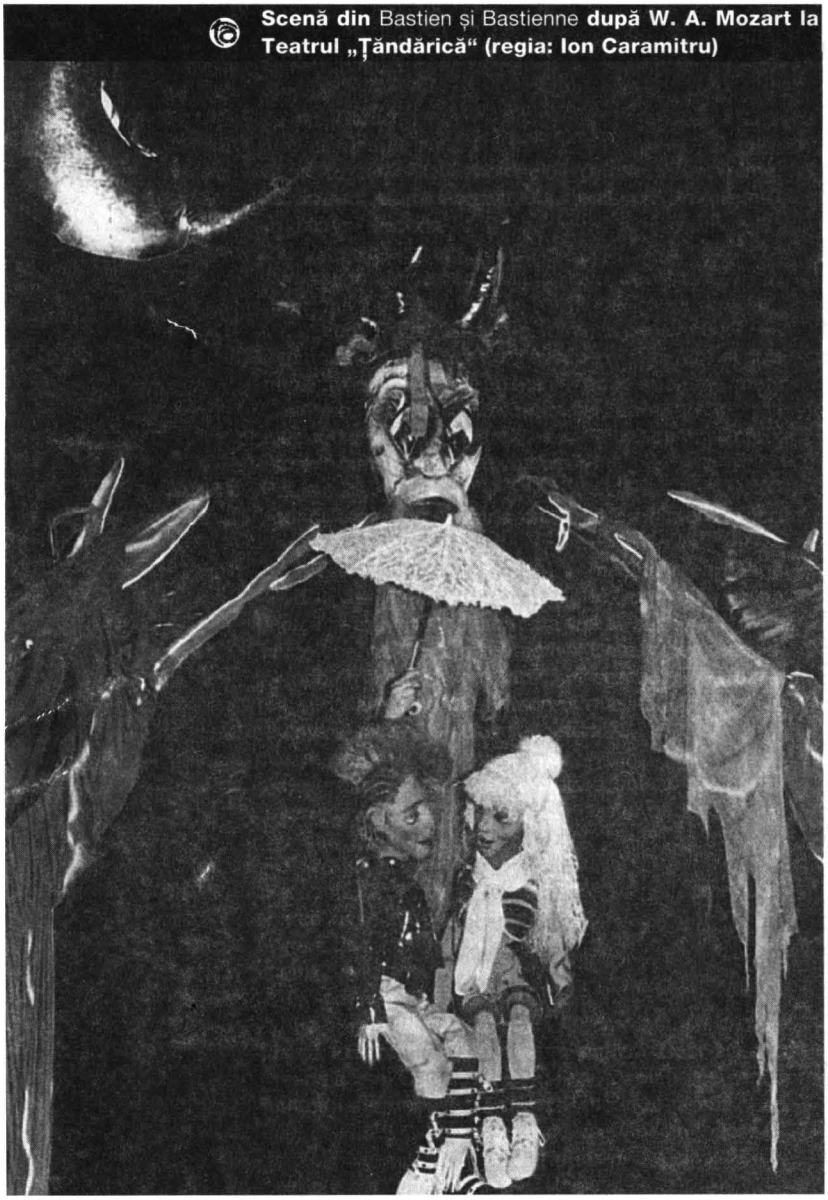
Fervoarea aceasta unică va fi mai târziu diluată de rutină ori blazare, dar faptul că am fost martori ai materializării ei este un imens privilegiu. Dintre studenții de acum se recrutează viitoarele „promoții de aur". De aceea, confruntarea vârfurilor valorice ale unei generații – în spațiu universitar – este un mare folos pentru aceasta; cu atât mai mult cu cât totul se oferă judecății critice a publicului, chemat să intuiască destine. A avut ocazia să o facă fățiș, neted, la lumina zilei. Pentru receptorii artei noastre (și nu numai), ușile vor rămâne, și de aici înainte, deschise.

MIRONA HĂRĂBOR
Director „Zilele Ușilor Deschise",
ediția a III-a

Piatra șlefuită în formă nouă

Festivalurile mai tinere, pentru a se impune, au căutat de la bun început să-şi creeze o identitate proprie, inconfundabilă. La Piatra-Neamţ, această necesitate a apărut de curând. Multă vreme tradiţia a fost suficientă. Cu atât mai mult cu cât ea nu era deloc neglijabilă sau lipsită de momente de glorie. Totuşi, nu se poate miza la nesfârşit pe o personalitate dată doar de superlative de genul: cel mai bun, cel mai vechi, cel mai important... Există riscul ca, în timp, imaginea să se estompeze, iar percepţia evenimentului să antreneze mai ales nostalgiile paseiste ale mediului teatral. Interesul şi memoria sunt sensibile acum la dinamism, acurateţe şi inedit. Actuala ediţie a adus, de aceea, înnoiri la nivel tematic, structural şi organizatoric.

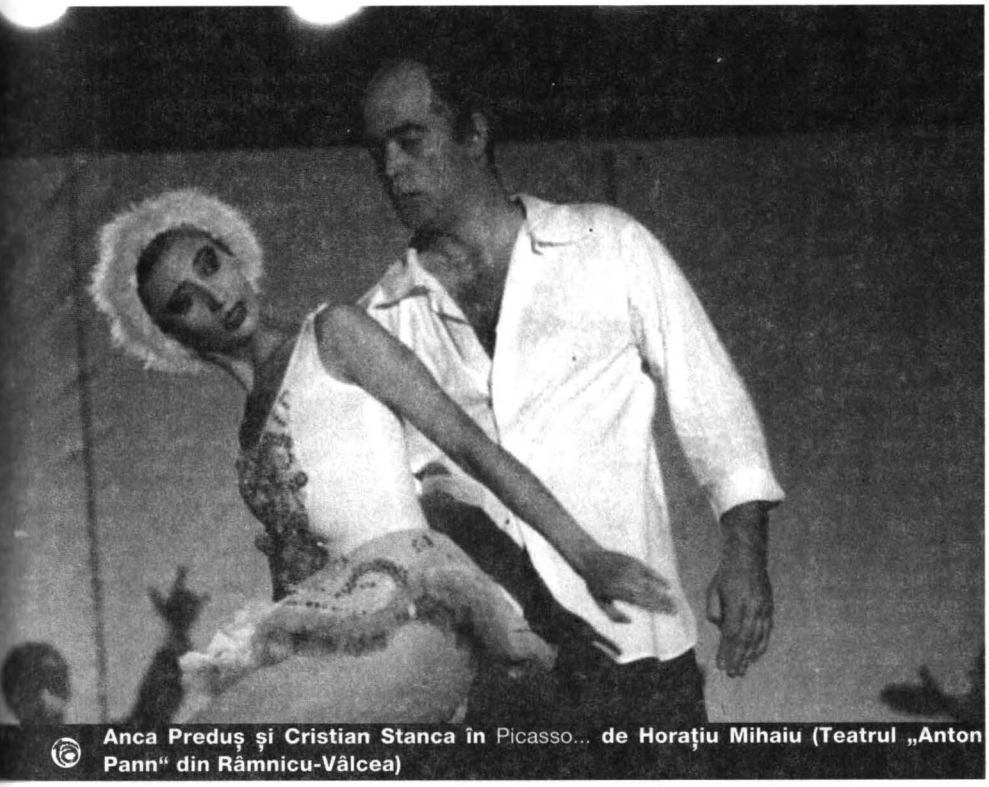
Astfel, secţiunea în concurs şi-a propus să acorde un singur premiu. El avea să răsplătească rezultate artistice izvorîte din prospecţiune şi cercetare teatrală. Termeni deschişi, cu accepţiune largă, aceştia sunt greu de



Scenă din Bastien şi Bastienne **după W. A. Mozart la Teatrul „Ţăndărică" (regia: Ion Caramitru)**

cuprins într-o frază afirmativă. În schimb, definiţia prin negare a fost enunţată de toate cele zece spectacole aflate în competiţie: nici o montare cuminte, aşezată, în dulce stil cumpătat şi monoton. În text, formulă sau mijloace, fiecare a căutat, după puteri, o posibilă variantă de acoperire a cerinţelor. Dramaturgia nouă a fost vizată unanim de trupele străine participante. Capul de afiş l-a ţinut Schauspiel Bonn cu mizanscena celei mai jucate piese din ultimii trei ani în Europa occidentală: **Artă** de Yasmina Reza. Prietenia **versus** pictura modernă generează conflictul de suprafaţă, cu accente comice, prilej de subtile observaţii asupra caracterelor şi comportamentelor masculine. Teatrul Mic „Off The Channel" din Bulgaria a adus, de asemenea, în atenţie o tânără autoare de succes, rusoaica Olga Muhina. Textul său, **Tania, Tania**, este o suită de secvenţe ce surprind cu ironie şi tandreţe psihologia rusă la cumpăna vremurilor. La polul opus, se situează refuzul obstinat al teatrelor româneşti de a juca piese autohtone de ultimă oră. Prin urmare, prospecţiunea literară rămâne iarăşi o coordonată neexploratată. Ceea ce obligă la a menţiona montarea lui Vlad Mugur, **Scaunele**, la Teatrul Maghiar din Cluj, cu titlul de dublă excepţie; datorită nu numai realizării, ci şi opţiunii repertoriale. Singulară apare şi orientarea Monei Chirilă spre o piesă străină recentă (1985) – **Regina Mamă** a italianului Manlio Santanelli. Restul performanţelor regizorale s-au cantonat în prima jumătate a secolului nostru sau au coborît mult în timp. E drept, însă, că cercetarea de bilbiotecă, împletită cu prospeţimea viziunii au demonstrat deplin perenitatea unor opere – **Vorbeşte-mi ca ploaia şi lasă-mă să te ascult** de Tennessee Williams, în regia lui Răzvan Mazilu (Teatrul Odeon din Bucureşti) sau **Bastien şi Bastienne** de W. A. Mozart, în regia lui Ion Caramitru (Teatrul „Ţăndărică") –, ori au pus în lumină teatralitatea nebănuită a unor scrieri – **Nopţile călugăriţei portugheze** după Mariana Alcoforado, în regia lui Mihai Măniuţiu (Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ). Momente aparte au marcat spectacolele de autor, două la număr. Cronologic, primul a reprezentat o sensibilă disertaţie filosofică pe tema **Icarus**, susţinută de japonezul Hikaru Otsubo în limbajul specific dansului buto (Buto Dance Company, Tokyo, cu sprijinul fundaţiilor româneşti Japonia şi Alternative). Celălalt, **Picasso – outlandos d'amour**, semnat de Horaţiu Mihaiu (Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu-Vâlcea) confirmă strălucit tendinţele sincretice din arta contemporană.

Dacă ideea secţiunii în concurs este binevenită, inovaţia absolută a ediţiei avea să fie însă lansarea unei noi secţiuni, intitulată „Focus". Aceasta îşi propune să abordeze anual câte un spaţiu teatral important, urmărind concomitent evoluţia spectacolului la nivel european, o dată cu preocupările teoreticienilor şi activitatea practicienilor. Pentru început, atenţia s-a focalizat asupra teatrului britanic. Shakespeare şi Beckett, secondaţi de Peter Shaffer şi Ann Jellicoe, au constituit reperele dramaturgice la care au apelat regizorii români, precum şi trupele străine invitate: Teatrul Municipal din Ljubljana şi Teatrul de cameră din Budapesta. Teatrul Naţional din Târgu-Mureş a venit cu rezultatul unei experienţe complexe, anume lucrul cu o echipă de realizatori englezi. Terţetul format din dramaturgul John Harvey,



Anca Preduş şi Cristian Stanca în Picasso... de Horaţiu Mihaiu (Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu-Vâlcea)

regizorul Scott Johnston şi compozitorul Gordon Dougall a pus în scenă piesa **Moştenire**. Fără exces de patriotism, părţile apreciate de public şi critică au fost remarcate mai ales în compartimentele încredinţate colaboratorilor din Carpaţi: interpretarea protagonistei (Diana Văcaru), coregrafia (Mălina Andrei) şi scenografia (Horaţiu Mihaiu). Workshop-urile conduse de Shabnam Shabazi şi Chrissie Tiller au deschis calea spre înţelegerea din interior a fenomenului teatral britanic, înţelegere aprofundată şi prin câteva manifestări adiacente. Lista lor cuprinde, în primul rând, conferinţele intitulate „Oglinzi paralele", susţinută de criticul Marian Popescu, şi, respectiv, „Companiile teatrale particulare", avându-l la pupitru pe John Blackmore, producător şi director al unor astfel de instituţii. Teoreticianul George Banu a fost prezent în calitate de co-scenarist, alături de J. M. Deprats, al casetei video „Shakespeare. Regi în furtună", realizată de Claude Mousieras. Lansarea traducerii în limba română a volumului „Spaţiul gol" de Peter Brook (Ed. Unitext) a desăvârşit incursiunea în spaţiul teatral insular.

Imaginea de ansamblu a Festivalului Internaţional de la Piatra-Nemţ ar fi incompletă dacă am omite evenimentele exterioare secţiunilor principale. Cum ar putea fi trecută sub tăcere întâlnirea de lucru a actorilor de la Teatrul Tineretului cu regizorul Vlad Mugur, ori ignorat spectacolul de închidere, **Copilul îngropat** de Sam Shepard, regizat de Cătălina Buzoianu? Nici şansa studenţilor-actori de la Cluj sau a viitoarei regizoare Ada Maria Lupu de a-şi verifica producţiile în condiţii de festival nu mi se pare lipsită de importanţă.

În final, trebuie subliniat faptul că toată această nouă structură a fost extrem de bine gândită şi organizată. O dovadă concludentă o furnizează şi anunţarea principalelor puncte de pe agenda viitoarei ediţii. La loc de onoare stă invitarea extraordinară a laureaţilor din anul precedent de a prezenta un spectacol ce va fi produs la comanda directă a festivalului. De asemenea, am aflat că tema concursului rămâne formulată în aceiaşi termeni, cărora, însă, şi producţiile selecţionate le vor determina, an de an, trăsăturile specifice. Spaţiul de expresie germană a fost desemnat drept cel ce va intra în obiectivul secţiunii „Focus" în 1998. Aceste informaţii sosesc la timp, adică înainte ca repertoriul viitoarei stagiuni să fie definitivat. Se creează astfel posibilitatea ca teatrele interesate să includă pe afiş spectacole selecţionabile la una dintre componentele prestigioasei manifestări nemţene. Incontestabil, raportul festival-repertoriu aduce, în timp, un câştig în calitatea şi varietatea producţiilor de pe scenele româneşti.

ANCA ROTESCU

Oana Ştefănescu în Nopţile călugăriţei portugheze după Mariana Alcoforado la TT Piatra-Neamţ (regia: Mihai Măniuţiu)

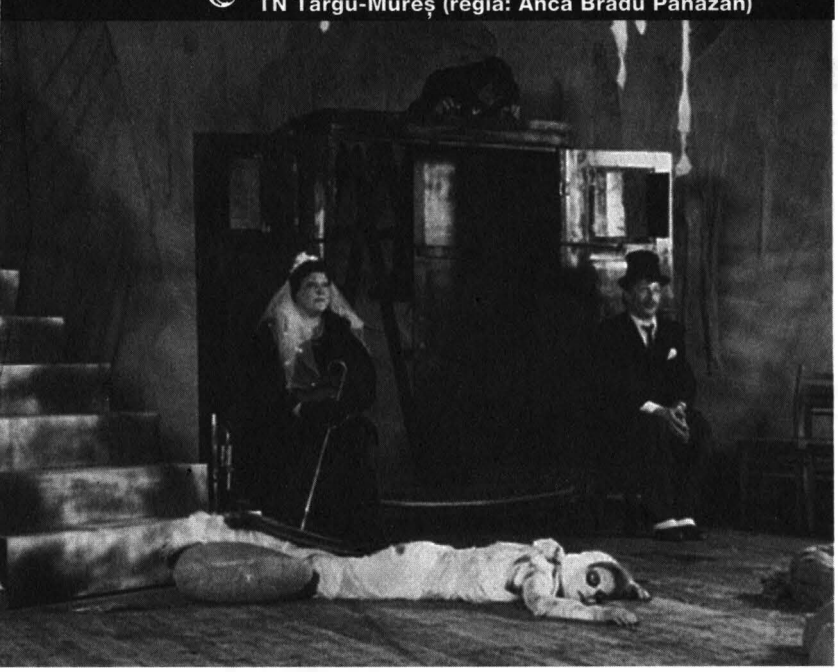
SFÂNTU GHEORGHE

Câteva observaţii cvasi-lingvistice

Ioana Crăciunescu în Salve Regina de Virgil Tănase

Festivalul „Atelier" l-am descoperit cu adevărat abia în acest an, deşi el se află la cea de-a cincea ediţie (drumul meu prin teatre nu se intersectase până acum cu acela spre Sfântu Gheorghe, şi îmi pare efectiv rău). Festivalul se compune din: un orăşel calm, cu simpatice case vechi transilvănene, dar şi cu blocuri staliniste care au desfigurat Răsăritul Europei, oameni gravi, politicoşi, binevoitori şi fără prejudecăţi, un teatru amenajat pe structura unui cinematograf dezafectat, aşa cum unele biserici din Roma se sprijină pe structura templelor politeiste, dezafectate şi ele, teatru care funcţionează într-o ambivalenţă armonică, adăpostindu-i atât pe Tamási Áron cât şi pe Andrei Mureşanu, adică o trupă maghiară şi una românească. În sfârşit, „Atelier" se mai compune din Radu Macrinici, directorul teatrului şi al festivalului, un dramaturg tânăr, dinamic şi eficient, unul dintre puţinii dramaturgi care mai descind din filologi, izvorul principal în domeniul literaturii dramatice reprezentându-l acum fizica.

Spre deosebire de alte câteva festivaluri care, după ani de zile, continuă să-şi caute identitatea, aici, la Sfântu Gheorghe, se pare că s-a obţinut într-o măsură revelatoare coincidenţa dintre conţinut şi scop. Cu excepţia a două sau trei producţii care distonează (dar asta se întâmplă pretutindeni!) cu tema, profilul sau stilul propus, la Sfântu Gheorghe – şi datorită unei selecţii riguroase a lui Radu Macrinici –, spectacolele au fost, în mod programatic şi structural, experimente, eseuri teatrale, lucrări de laborator, opere de atelier. Asta nu înseamnă cu tot dinadinsul produse neterminate, compuneri şcolare, rateuri cu staif, exerciţii pentru snobi. Au fost şi câteva din acestea, dar nu ele au dat tonul şi nu ele s-au impus. Publicul din Sfântu Gheorghe a învăţat să distingă autenticitatea de falsitate, opera **constituită** de orbecăială, bâlbâială, mersul într-o râră. Uluitor pentru mine, el aproape a umplut seară de seară sala, destul de mare, ştiind că vine la... atelier şi nu la nu ştiu ce magazin strălucitor şi apetisant, dar a şi sancţionat, în felul său, „făcătura", părăsind, mai mult sau mai puţin discret, rândurile. Tinerii – constat că de fiecare dată ei alcătuiesc majoritatea covârşitoare a spectatorilor, ceea ce reprezintă o speranţă pentru viitorul teatrului – se grupau pe criterii lingvistice, dar reacţionau pe criterii valorice, primele retrăgându-se în umbră.



Scenă din Cei ce făuresc imperii de Boris Vian la TN Târgu-Mureş (regia: Anca Bradu Panazan)

Teatrul bun este nu atât poliglot cât metalingvistic, păreau s-o spună actorii unei trupe din Göteborg, vorbind în greaca veche, latină, engleză, suedeză, spaniolă şi combinând în chip surprinzător texte morale greceşti cu muzică ultramodernă. Uneori, însă, nu e nevoie de nici o expresie lingvistică spre a se revela esenţa mişcării interioare, ca în cazul japonezului Hikaru Otsubo, sau extazul pur, ca în spectacolul **Jurnalul magicianului** al excelentei companii „Dream Team" din Budapesta, condusă de Balázs Mari (Marele Premiu). Alteori este suficient un suport literar non-textual (**Du-te vino** de Varvara Ştefănescu, pornind de la Beckett, la Teatrul „Unu") sau un comperaj minim, ca în eseul vizual **Picasso** al lui Horaţiu Mihaiu (încununat cu premiul

Fundaţiei „Shakespeare Kingdom House"). Expresivitatea lingvistică se poate ascunde îndărătul celei scenice, astfel că nu mi-a trebuit nici dicţionar, nici rezumat (deşi pe acesta din urmă l-am avut) ca să „înţeleg", şi încă în limba maghiară, piesa unui, de fapt, mare neînţeles, polonezul Witkiewicz, descifrată cu subtilitate şi precizie de regizorul Bocsárdi László şi de trupa Teatrului „Tamási Áron" (un premiu de interpretare masculină pentru Szakács László). Este şi cazul spectacolului realizat de Alexandra Gandi la Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" din Timişoara cu **Cei doi Pierrot sau Supeul Alb** de Edmond Rostand. După cum, sunt convins, un străin ar fi înţeles textul, tradus în limba română de Veronica Porumbacu, din **Nopţile călugăriţei portugheze** după scrisorile Marianei Alcoforado, în regia lui Mihai Măniuţiu,

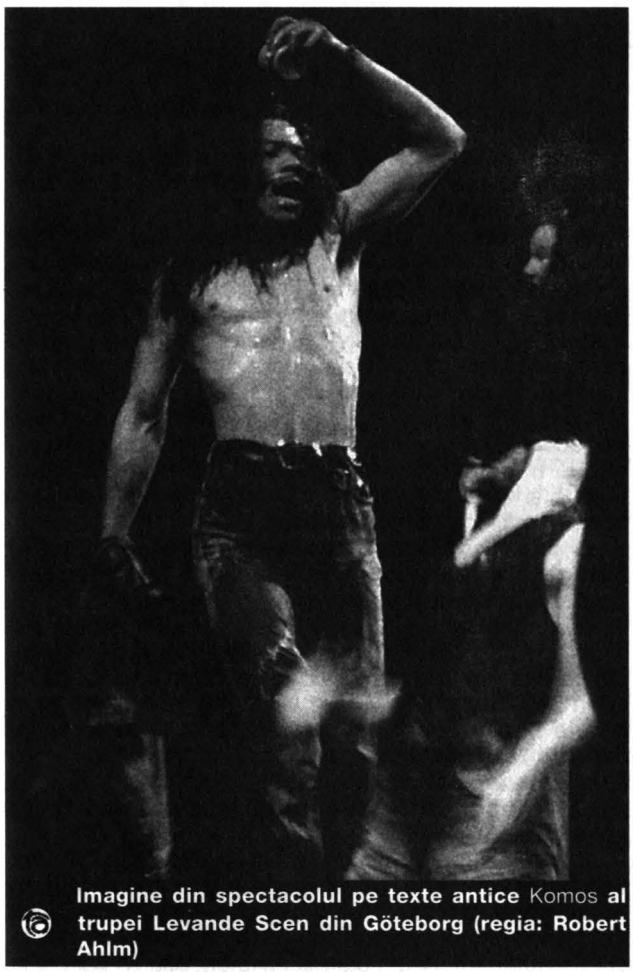


foto: Octavian Tibăr

Imagine din spectacolul pe texte antice Komos al trupei Levande Scen din Göteborg (regia: Robert Ahlm)

la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ (Premiul de interpretare feminină pentru Oana Ştefănescu).

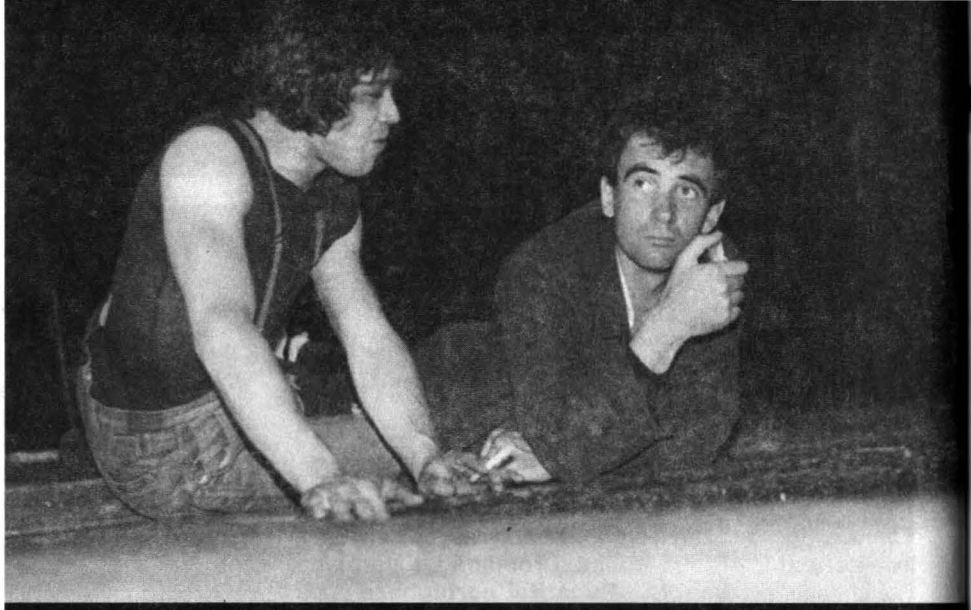
N-aş vrea să se înţeleagă că aceste fapte lingvistice exprimă în exclusivitate esenţa teatrului-atelier. Dar, în contextul în care criteriul european devine din ce în ce mai puternic, aceste considerente de ordin, să-i spunem, lingvistic, reprezintă un element de referinţă mai ales pentru un festival care promovează experimentul, adică teatrul mai mult sau mai puţin **de mâine**.

DUMITRU SOLOMON

Mutanţi, amante, critici, dramaturgi

„Dramaturgul – o amantă ratată?" – sub acest titlu şocant-ambiguu s-a desfăşurat prima dintre cele două sesiuni ale unei întâlniri botezate altminteri, foarte sobru şi chiar un pic pompos, Colocviul naţional asupra noii dramaturgii româneşti. Iniţiativa a aparţinut Fundaţiei Dramafest, întemeiată, la Târgu-Mureş, de Alina Nelega-Cadariu, dramaturg, critic, ziarist, profesor la Academia de Teatru din localitate şi persoană împătimită, în stil ardelenesc tenace şi serios, de promovarea literaturii dramatice autohtone. Căci scopul Fundaţiei, înfiinţată „cu sprijinul logistic al Ministerului Culturii din România" (ca să vezi!), este „să producă spectacole de teatru noi, cu implicarea profesională a oamenilor de teatru şi de litere din România, iniţiind un tip de prezenţă teatrală cu impact imediat şi terapeutic asupra spiritualităţii româneşti, coagulând, la nivel de fenomen, identitatea comunitară". Am citat dintr-un scurt manifest de prezentare, care mai conţine şi alte gânduri frumoase exprimate în fraze niţeluş pretenţioase. Dincolo însă de aceste declaraţii – şi câte n-am auzit, în cursul anilor, la adresa dramaturgiei naţionale! – se află, s-ar părea, o intenţie precisă, materializată, până una-alta, în Colocviul pomenit. Aflat la prima sa ediţie (10–11 mai, Târgu-Mureş), el a adunat dramaturgi, critici, regizori (puţini, ca de obicei), invitaţi să răspundă la întrebarea „Textul românesc de teatru – un gen în dispariţie sau un mutant?". După cum se vede, formulările provocatoare n-au lipsit, măcar la nivelul propunerilor de discuţie lansate de organizatori (instanţelor amintite li s-au alăturat Consiliul judeţean Mureş, revista „Vatra", Teatrul „Ariel", Secţia română a AICT – UNITER şi Teatrul Naţional din Târgu-Mureş), unde însă, de fapt, s-au cam şi oprit. Pentru că nici prima, nici a doua sesiune, intitulată, mult mai cuminte, „Între Teatru şi Literatură", nu au adus, în fond, nimic nou în comparaţie cu eternele dezbateri care, de vreo douăzeci de ani încoace (şi fac socoteala numai de când am început eu să le frecventez...), atacă subiectul în felurite împrejurări şi pe felurite tonuri. S-a vorbit, adică, despre soarta tristă a dramaturgiei româneşti (mai ales) contemporane, s-a deplâns insuficienta ei prezenţă în repertoriul teatrelor, s-a bătut şaua tranziţiei ca să priceapă... nu e prea clar cine, s-a monologat interminabil, s-a dialogat lamentabil (nu avem, m-am convins încă o dată, obişnuinţa – sau educaţia necesară – de a ne **asculta** interlocutorul). Ca atare, semnele de întrebare din titluri şi subtitluri au rămas netulburate la locul lor, urmând, poate, să producă răspunsuri concrete cu ocazia Festivalului Noii Dramaturgii Româneşti, anunţat de Fundaţie pentru aprilie 1998. Altfel, impecabil organizat, Colocviul le-a dat, sper, „amantelor ratate" mai proaspete ori mai obosite satisfacţia că statutul lor socio-profesional nu încetează să-i preocupe obsesiv pe cetăţenii onorabili. Care ar fi gata oricând să sprijine o lege a caselor de toleranţă.

ALICE GEORGESCU



Cristian Iacob (în stânga), în rolul principal din Equus de Peter Shaffer la ATF (regia: Anca Berlogea)

CRISTIAN IACOB: „O să-mi vină rândul și la premii“

A fost studentul lui Adrian Pintea. Îl știu de când juca în regia profesorului său, în **Romeo și Julieta**. *Între timp a devenit vedetă, fiind un răsfățat al rolurilor principale, în teatru și film deopotrivă. L-am întâlnit în discoteca barului „Atlantic“ (vizavi de Teatrul Excelsior), la 10 dimineața, cu prilejul filmărilor la cea mai recentă creație a lui Dan Pița.*

■ E a treia colaborare cu Dan Pița și a doua cu Ștefan Iordache, și mă bucură teribil lucrul ăsta. Acum sunt cu ochii pe el... Am jucat în „Pepe și Fifi“, „Eu sunt Adam“ și acum filmez la „Natură moartă“. Titlul e provizoriu, s-ar putea să se numească „Omul zilei“.

❒ **Spuneți-mi „povestea începuturilor“.**

■ Povestea reușitei în Institut a fost foarte simplă. Eu sunt gălățean, m-am hotărît în clasa a XI-a să dau la Teatru. Am încercat la început să mă pregătesc pentru Medicină, dar sistemul era îngrozitor de strict și nu puteam să învăț chiar virgulele din manual. Cochetam cu ideea asta, cu teatrul, numai că aveam niște mici complexe... de înălțime – mă rog, prostii de tinerețe... Așadar mă pregăteam pentru Medicină, dar pe parcurs mi-am dat seama că nu pot să fac decât actorie, pentru că aveam nevoie de multă diversitate; am foarte multă energie și trebuie s-o consum în ceva. Or, asta mi se părea alegerea cea mai potrivită.

❒ **Cum a fost contactul cu Capitala?**

■ Am ajuns în București la 18 ani, habar n-aveam de nimic, nu cunoaștem pe nimeni (am fost o singură dată, în clasa a II-a, la Muzeul „Antipa“), și, dintr-o baftă foarte mare și cu ajutorul a doi oameni care m-au plăcut foarte mult în examen, Mircea Constantinescu și Florin Zamfirescu, am intrat. Nu făcusem armata, și era un singur loc, la „incorporabili“. L-am luat. Pe urmă am făcut armata și am venit, proaspăt sergent, la Institutul de Teatru. Cam asta e povestea începuturilor mele. Foarte simplă. M-am pregătit cu Ion Ghelu-Destelnica din Bacău, un domn căruia îi mulțumesc și acum, un om delicat, rafinat, cult. Sper să citească revista prin intermediul căreia îi transmit acum salutări.

❒ **Cum a început munca în Institut? Cum a fost colaborarea cu Adrian Pintea?**

■ Greu, dar a început... și m-am ținut tare. Cu Adrian Pintea a fost grozav. Am și jucat cu el într-un film de televiziune, „Uniforme de general“. Abia aștept să văd **Hamlet***, pentru că există niște vârste la care trebuie să „prinzi“ anumite roluri. Ei bine, cred că el e acolo, la Hamlet. Și mental, și fizic, și din punctul de vedere al experienței.

❒ **Se spune că sunteți foarte influențat de personalitatea lui. Vă deranjează asta? E un idol pentru dumneavoastră?**

■ Am fost influențat mult mai tare, mai ales când jucam Romeo. Am avut un an și jumătate în care eram ca el, frazam ca el... Sper că am trecut peste asta. Dacă nu, înseamnă că mi-ați dat un semnal de alarmă! Critica trebuie să fie constructivă, înseamnă că oamenii văd ceva, înseamnă că trebuie să lucrez, înainte să încep să-i înjur sau să neg că ar fi adevărat. Cred că a trecut de la forma de idol (ca și domnul Iordache, care mi-a fost idol, dar acum, jucând cu el, mi-e maestru, mentor spiritual), deci a trecut din forma de statuie într-o formă foarte blândă și care, din când în când, mă mângâie pe cap, ceea ce mă face să mă simt bine!

❒ **Jucați de foarte mult timp în** Pescărușul **la Teatrul Mic, iar acum v-am văzut în** Cum vă place. **Se pare că sunteți un norocos al clasicilor.**

■ Am mai avut și **Don Quijote**, care din păcate s-a scos, a fost și **Peer Gynt**, care iarăși s-a scos, nu știu din ce cauză... În teatru am o perioadă mai temă, ca să spun așa, dar mă revanșez cu filmul. Am vorbit mult despre **Pescărușul** și mi-e atât de drag și de aproape, dar sunt totuși patru ani de când îl joc. Nu că, Doamne ferește, m-am plictisit de el, dar...

❒ **De unde știți să cântați la pian? Ați făcut școala de muzică?**

■ Am făcut patru ani de vioară. Nu știu să cânt, dar pot să învăț niște fraze muzicale, cum a fost în **Pescărușul**, pot să citesc o partitură, de pildă, și, dacă mă chinui, pot să interpretez o bucățică nu foarte grea la orice instrument. Acum cânt la saxofon, știu să cânt și la ocarină, în sensul „extins“ pe care l-am explicat.

❒ **Vă simțiți un neîndreptățit al premiilor?**

■ Nu, Doamne ferește! Am luat premii în străinătate, așa că nu e nici o problemă... La Arcachon, „La meilleure interprétation masculine“, La Machidor se numește... nici până acum nu mi-au trimis statueta. Eu și domnișoara Irina Movilă, pentru „Pepe și Fifi“, am luat premiul Pro Victoria... Premiile astea nu că mă lasă rece, pentru că sunt un soi de subliniere a valorii tale, dar probabil că nu mi-a venit încă rândul la ele. Dar o să-mi vină...

IOANA FLOREA

* Bănuim că între timp l-a văzut (n.r.).

UN COSMOS FEMININ

• O BATISTĂ ÎN DUNĂRE de D. R. Popescu • TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI • Data reprezentației: 30 mai 1997 • Regia: Ion Cojar • Scenografia: Maria Miu • Muzica: Mircea Baniciu • Distribuția: Leopoldina Bălănuță (Marta), Ileana Stana Ionescu (Contessina), Mariana Mihuț (Cezara), Rodica Popescu Bitănescu (Olga), Tamara Crețulescu (Larisa), Maria Buză (Smărăndița), Irina Codre (Sânziana).

Poate că e mai bine așa, ca piesele lui D. R. Popescu să se joace nu în cadrul unui program de afirmare a valorilor naționale, ci atunci când un grup de artiști simte că are ceva de spus printr-o piesă a lui, construind o semnificație din bogatul material de la granița dintre tragedie, poem și comedie de moravuri. Când această fericită întâlnire se produce, valorile naționale nu mai plutesc printre neologismele comentariilor critice, ele devin valorile individuale ale spectatorului uimit, încântat de performanța la care este martor și participant. Aluvionară și stufoasă, dramaturgia lui D. R. Popescu a dat dintotdeauna senzația că ascunde o revoltă care nu se exprimă precis nu doar din cauza cenzurii, ci și pentru că dimensiunile ei nu pot fi cuprinse în cuvinte, în conflictele care-i opun pe unii oameni altor oameni. Simple instrumente ale binelui și răului, personajele sale sunt marionetele patimilor (politice sau de altă natură) care depășesc propria lor putere de înțelegere. Subiectul nu are prea mare importanță, și nici motivațiile care țin de relațiile inteligibile. Cosmosul lui D. R. Popescu are o lungă experiență istorică și o vastă cuprindere geografică, iar autorul este un demiurg care își exercită liberul arbitru prin discurs. Revolta difuză și nu arareori confuză din piesele lui D. R. Popescu de dinainte de 1989 se limpezește, parcă, acum. Cel puțin spectacolul semnat de Ion Cojar pare a dovedi posibilitatea unei lecturi raționalizatoare, care să încerce să introducă logica dramatică acolo unde majoritatea regizorilor buni de dinainte de '89 creau magia.

O batistă în Dunăre este o piesă numai cu femei, având toate nostalgia bărbaților, a „stăpânilor", cum ar fi zis un prozator ardelean. Sunt ultimii ani ai președinției lui Ceaușescu: atmosfera este sufocantă, toată lumea urăște pe toată lumea și, pentru că părea că întruchiparea răului nu poate fi clintită, victimele și complicii se aglutinau în solidarități contra naturii și se despărțeau prin adversități inexplicabile.

Într-un penitenciar, un grup de femei își ispășește pedeapsa pentru delicte minore: furt, avorturi, complicitate la alte neînsemnate încălcări ale unor legi restrictive și inumane. Ele trăiesc în închisoare la fel cum multe alte femei viețuiesc în libertatea condiționată a național-comunismului românesc. Rodica Popescu Bitănescu, pivotul acestui grup, construiește sobru tipologia personajului – o femeie guralivă și autoritară, nu imorală, ci în afara moralei. Singurul ei criteriu etic este supraviețuirea: a ei și a familiei ei. Olga este un produs și o cauză a sistemului pe care îl perpetuează fără a fi în strânsă legătură cu el. Comandând uciderea femeii care a înșelat-o însușindu-și toată prada după furt, ea nu procedează altfel decât mai-marii partidului și Securității. Actrița mânuiește cu abilitate șuvoiul vorbelor, lăsând să se întrevadă esența animalică (nu în sens peiorativ) a personajului.

Cele două tinere actrițe care o secondează, Maria Buză și Irina Codre, comunică prin cântec cu armonia lumii; au o vitalitate irepresibilă, dincolo de morală și de lege. Misiunea încredințată de colega lor de muncă forțată este considerată un element dintr-un joc de-a viața și de-a moartea pe care ele sunt oricând dispuse să-l mimeze. Interpretele au o grație firească, Maria Buză cântă nu doar bine, ci și cu talent, evoluția corală a grupului permite momente solistice care, chiar dacă nu sunt executate cu egală virtuozitate, beneficiază de aceeași investiție de energie.

Acest „grup electrogen" este racordat la misteriosul personaj interpretat de Tamara Crețulescu. La nivelul subiectului, ea este ținta pe care o caută cele două fete la îndemnul Olgăi. Dar, după ce și-a furat prietena, Larisa a făcut un schimb de locuință. În apartamentul ei s-a mutat o bătrână, vizitată de două prietene care de fapt o urăsc. Ele vor muri ispășind altă vină decât cea pentru care sunt ucise din greșeală. Siluetă întunecată și apăsat misterioasă, Tamara Crețulescu traversează scena povestind cu intonații calme, explicând în treacăt, retrăgându-se cu o clipă înainte de a deveni abuzivă. Un rol de serviciu, servit cu profesionalism.

Paralel și aparent fără legătură își împletesc armonic nevrozele trei femei în vârstă, martori, actori și judecători ai istoriei. Datele concrete sunt sumare și sunt cele obișnuite din literatura lui D. R. Popescu: Marta – o fostă femeie aprigă, folosindu-și puterea politică (multă, puțină, câtă o fi avut) în chip de capcană erotică, stăpânind bărbații și pedepsind femeile care-i stăteau în cale. Leopoldina Bălănuță compune exact amestecul de idealism tâmp și dezamăgire lucidă, frustrarea femeii îmbătrânite și resentimentele activistului politic care n-a reușit să țină pas cu marea politică. E rea și jalnică în răutatea ei, e neputincioasă, dar ura îi redă puterea pierdută, e lipsită de sentimente, dar le mimează pentru a nu rămâne singură.

Ileana Stana Ionescu, Mariana Mihuț și Leopoldina Bălănuță în O batistă în Dunăre **de D. R. Popescu la TNB (regia: Ion Cojar)**

O vizitează mereu Cezara, condiţionată de strania dependenţă victimă-călău, detaliată ştiinţific de psihologi şi în mod concret de marii artişti ai ultimelor două secole. Mariana Mihuţ modelează extraordinar vitalitatea regretului după viaţa pierdută. Furia ei a căpătat aspectul normalităţii şi doar din când în când depăşeşte limita, şi atunci sparge vesela, cărată după ea special în acest scop. Îţi vine să o spargi împreună cu ea, pentru a oferi o clipă de linişte, de împăcare acestei făpturi atât de agresive în vulnerabilitatea ei. Contessina este femeia de serviciu, interpretată de Ileana Stana Ionescu drept o expresie a eternităţii rustice, a înţelepciunii milenare, prinsă temporar în mecanismele ucigaşe ale clipei. Acest personaj este rima internă la primul grup de femei, o articulaţie eficientă, care închide spectacolul, transformându-l într-un univers autonom. Acest univers este construit de scenografa Maria Miu în adâncime şi în înălţime, puntea pe care circulă Larisa fiind legătura cu sala şi lumea de acum. Aşa cum e alcătuit, decorul permite perceperea legăturii între cele două grupuri de personaje, sugerează cauzalitatea.

Cauzalitate a cărei ambiguitate este intuită şi exprimată prin mijloace rafinate de către regizorul Ion Cojar. Găsesc că principalul merit al spectacolului semnat de el este efortul de clarificare. Regizorul nu ne spune ce idei inteligente îi stimulează rămuroasa dramă imaginată de autor, ci povesteşte limpede cât de complicată este viaţa şi determinările ei. Metaforele scenice se alcătuiesc şi pier sub ochii noştri, din realitatea iluziei teatrale, potenţând expresivitatea, dând fluiditate dinamicii conflictului. Interpretarea este dirijată cu măiestrie, individualităţile intră în relaţii care se desfăşoară sub semnul necesităţii. Cele trei mari actriţe din fruntea distribuţiei au venit de acasă cu talentul lor, dar au găsit pe scena Naţionalului autoritatea care să cizeleze evoluţia grupului. Acest spectacol cu o distribuţie exclusiv feminină a avut un stăpân în persoana regizorului.

MAGDALENA BOIANGIU

Imagine din Repetabila scenă... **de Dumitru Solomon la teatrul din Braşov (regia: Alexandru Tocilescu)**

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

REALITATE VERSUS FICŢIUNE

REPETABILA SCENĂ A BALCONULUI de Dumitru Solomon ● TEATRUL „SICĂ ALEXANDRESCU" DIN BRAŞOV ● Data reprezentaţiei: 11 mai 1997 ● Regia: Alexandru Tocilescu ● Decoruri şi costume: Doina şi Puiu Antemir ● Ilustraţia muzicală: Vasile Manta ● Coregrafia: Raluca Ianegic ● Distribuţia: Adrian Răţoi (A), Mircea Andreescu (B), Viorica Geantă Chelbea (Doica), Ion Bechet (Romeo), Mara Nicolescu (Julieta) şi Compania de dans contemporan „Aleae".

„... când am fost la Roma, cineva mi-a arătat balconul de unde vorbea Mussolini, în Bucureşti erau balcoanele de unde vorbea Ceauşescu şi cei care i-au urmat. Am văzut balconul de la Universitate şi pe cei care au vorbit de acolo şi am constatat că balconul este (...) un element politic fundamental, un spaţiu politic", spune dramaturgul într-o convorbire cu Marian Popescu, publicată în volumul scos de Editura UNITEXT cu „Cea mai bună piesă a anului 1995", **Repetabila scenă a balconului**. Explicaţia autorului descrie, până la un punct, şi acţiunea acestei comedii îngândurate, specie în care Dumitru Solomon excelează. Până la un punct, pentru că miza piesei nu este satira politică – existentă, de altfel, şi delectabilă prin subtilitate –, ci pledoaria, patetică aproape, pentru salvarea ficţiunii, a artei, din tentaculele rapace ale contingentului (al cărui reprezentant cel mai agresiv e, desigur, politicul). Căci doar salvând valorile spiritului, atât de ameninţate de Calibani cu înfăţişări felurite, pot oamenii să-şi salveze fiinţa individuală şi colectivă.

Îmi dau seama că, astfel rezumat, textul poate părea nu doar tezist, didacticist, antipatic moralizator, ci şi rece, sec, ba chiar plicticos. Nimic mai fals, însă, căci umorul mereu prezent, calamburile şi paradoxurile sclipitoare, ascuţimea replicii, iuţeala, în fine, cu care se succedă peripeţiile luptei pentru „spaţiul vital" dintre A şi B (exponenţii „realului"), pe de o parte, şi Romeo şi Julieta (simbolul „ficţiunii"), pe de altă parte, fac din **Repetabila scenă a balconului** o piesă ce se citeşte cu sufletul la gură şi cu un interes în permanenţă treaz.

Tot aşa se urmăreşte, pe unele porţiuni, şi spectacolul montat de Alexandru Tocilescu. Nu în totalitate, însă, pentru că – spre surprinderea celor obişnuiţi cu vitalitatea clocotitoare a mizanscenelor acestui super-inventiv regizor – Tocilescu pune în lectură un fel de încrâncenare, de duritate, care crispează pe alocuri umorul, transformându-l în grotesc, şi îngroaşă sensurile, relaxând tensiunea. Dincolo de

aceste scăderi imputabile reprezentației de premieră (între timp, poate că lucrurile s-au mai „așezat"), spectacolul impune și impresionează prin adâncimea gândului și intensitatea exprimării lui, mai ales în scena finală, cu adevărat emoționantă. În scenografia simplă, elegantă a fraților Antemir, regizorul mișcă rafinat grupurile de dansatori (cu ajutorul coregrafei Raluca Ianegic) și rezolvă inspirat numeroasele „manevre" cerute de text.

Din punct de vedere interpretativ, montarea se sprijină pe umerii lui Adrian Rățoi, foarte mobil, în ciuda masivității, ai lui Mircea Andreescu, fără cusur, ca întotdeauna, și ai Vloricăi Geantă Chelbea, volubilă și exactă; tinerii Mara Nicolescu și Ion Bechet sunt corecți. Un plus de vervă actoricească ar fi dat, totuși, spectacolului anvergura pe care, neîndoielnic, o merita.

ALICE GEORGESCU

SEMNIFICAȚIA UNUI SCANDAL

SCANDAL LA PALERMO după Carlo Goldoni ● TEATRUL „BULANDRA" ● Data reprezentației: 23 mai 1997 ● Regia: Cătălina Buzoianu ● Decorul: Marius Alexandru Dumitrescu ● Costumele: Velica Panduru ● Muzica: Dorina Crișan Rusu ● Coregrafia: Mălina Andrei ● Distribuția: Virgil Ogășanu (Signor Pantalone), Marian Râlea (Don Florindo Antusi), Mihai Ciucă (Magicianul, Contele Onofrio), Mihai Bisericanu (Pulcinella), George Ivașcu (Arlecchino), Zoltan Octavian Butuc (Contele Lelio), Marius Iosif Capotă (Contele Ottavio, Moartea), Diana Dumbravă (Luna, Timpul, Moartea), Ana Ioana Macaria (Donna Rosaura), Valeria Ogășanu (Contesa Eleonora), Adina Cartianu (Contesa Beatrice), Daniela Nane (Contesa Clarice), Roxana Guttman (Smeraldina), Marcela Motoc (Pulcinellita), Oana Tudor, Vlad Zamfirescu (Innamorati), Răzvan Săvescu (Piro, Cuccurucuccu, Pascarillo), Cristina Buburuz (Colombina, Bătrâna), Ana Calciu (Garda de corp a lui Pantalone), Ruxandra Medeleanu (Ricciolina), Mădălina Vlădescu (Fata din Lună).

Puține spectacole au avut un destin atât de ciudat. Ba „și-a" amânat premiera din cauza unui element de decor (suprafața de joc) care nu era încă gata. Ba unii interpreți erau solicitați pe alte scene prin obligațiile lor contractuale. Ba au survenit indisponibilități din motive de sănătate. Ba... În felul acesta, montarea a cunoscut și „avanpremiere" și „spectacole de casă", așa încât cu greu s-a mai știut care a fost cu adevărat premiera oficială. Dar nu acesta este lucrul cel mai important, ci impresia lăsată de spectacol, nu-i așa?

Gândit, în bună parte, ca un fapt de complementaritate față de teatrul lui Pirandello (după succesul obținut cu **Șase personaje în căutarea unui autor**), spectacolul **Scandal la Palermo** îi oferă regizoarei Cătălina Buzoianu șansa de a relua unele dintre temele predilecte (condiția teatrului, condiția vieții) în contextul bogat carnavalesc al situațiilor definitorii pentru teatrul lui Carlo Goldoni, chiar dacă apelul regizoarei la commedia dell'arte pare aici mai puțin potrivit, atât cu programul estetic implicit și explicit al dramaturgului, cât și cu disponibilitățile de asimilare a viziunii scenice de către interpreți. Din această cauză, o senzație de incongruență a jocului unora dintre ei cu tonalitatea de ansamblu a spectacolului, o lipsă de omogenitate ori sentimentul că unele scene sunt „exterioare", că „marchează" doar discursul scenic, fără a-l motiva și a deschide calea dialogului – intelectual și emoțional – cu publicul. O trupă numeroasă și valoroasă, în mijlocul căreia regăsim nucleul „lansat" cu brio chiar de Cătălina Buzoianu pe scena de la „Bulandra", alături de care întâlnim multe nume noi sau consacrate, chiar și un actor de circ (nefericită evoluție, în opinia noastră), îmboldită și prin sugestiile coregrafice (Mălina Andrei), prin muzică (Dorina Crișan Rusu) ori prin pitorescul (ușor epatant) al costumelor realizate de Velica Panduru și al decorului (uneori incomod) creat de Marius Alexandru Dumitrescu, trudește mai bine de trei ceasuri spre a conferi har și haz (poate, și puțină meditație amară) impactului nostru cu peripețiile înșiruite în „scandalul" sicilian, cu lumea lui de măști și caractere, de elanuri și trădări, din acel viu colorat spațiu geografic și carnal mediteraneean. Cu tot efortul lor, spectacolul este sub cota acelor momente antologice oferite de regizoare prin **Pescărușul**, **Copilul îngropat**, **Șase personaje în căutarea unui autor** sau **Patul lui Procust** și **Chira Chiralina**. Acesta cred că este purul adevăr și ocolirea lui nu aduce nimănui vreun folos.

Cunosc regizori destul de bine cotați, cu funcții și onoruri, cu cronici „bune", care toată viața n-au făcut decât spectacole mediocre, cel mult corecte. În comparație cu acest teatru „mort" practicat toată viața cu sârg și ifose, eșecul înregistrat de un foarte mare om de teatru, cum este Cătălina Buzoianu, are pentru mine o semnificație mult mai mare, mai adâncă și mai răscolitoare, ce trebuie deslușită cu sfială și limpezime, fără a abdica de la comprehensiunea firească și de la respectul cuvenit maeștrilor.

ION PARHON

Moment din Scandal la Palermo **după Goldoni la „Bulandra" (regia: Cătălina Buzoianu)**

DREPTUL DE A FI ALTFEL

MOȘTENIREA de John Harvey. Traducerea: Alina Nelega ● TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ ● Data reprezentației: 10 mai 1997 ● Regia: Scott Johnston ● Scenografia: Horațiu Mihaiu ● Muzica: Gordon Dougall ● Coregrafia: Mălina Andrei ● Distribuția: Diana Văcaru (Beth), Suzana Macovei (Christina, O femeie din sat), Cristina Toma (Margaret, Fiona), Ion Rițiu (Sir Peter, Un sătean), Nicolae Cristache (Robbie), Luminița Praja (Jean), Liliana Hârșan (Soția lui Sir Peter, Mrs. McBride), Elena Jitcov (Mama lui Beth, Englezoaica), Mihai Gingulescu (Preotul, Profesorul, Tatăl Christinei), Dan Rădulescu (Logodnicul Christinei, Alt sătean), Stanca Jabenițan (Copilul); în alte roluri: Edi Marinescu, Constantin Săsăreanu ș.a.

Prezent la colocviul despre dramaturgia românească actuală, organizat, la Târgu-Mureș, de Fundația Dramafest, John Harvey a intrigat oarecum selecta asistență care dezbătea îndelung și în termeni foarte savanți chestiunea textului dramatic „între Teatru și Literatură", declarând destul de sec că el, unul, nu se gândește, atunci când scrie, dacă face literatură sau altceva; scrie, zicea dânsul, având în minte o scenă cu anumite dimensiuni și deschideri, în care să încapă cât mai bine ceea ce intenționează să spună despre subiectul aflat în lucru; dacă iese literatură, bine, dacă nu, nu. N-au fost puțini cei care, auzind acestea, au ricanat: „Las' că te vedem noi, stimabile, diseară!" – căci seara urma să aibă loc premiera piesei lui Harvey, **Moștenirea**. Și n-au fost puțini (de fapt, au rămas aceiași) nici cei care, după spectacol, au comentat răutăcios: „S-a văzut că băiatul nu se gândește ce-o să-i iasă când scrie!". Fiindcă, de la o vreme, spiritele autohtone subțiri au trecut de la admirația exclamativă față de tot ceea ce vine „de dincolo", la neîncrederea colorată cu dispreț față de respectivele produse – face mai frumos, mai „european" să strâmbi din nas la orice.

Personal, mi s-a părut că afirmațiile autorului britanic vădesc un bun-simț și o modestie pe care mi-ar plăcea să le întâlnesc mai des și că piesa lui, fără a fi o capodoperă, e un text teatral absolut valid, conținând o mică doză de didacticism și una, mai mărișoară, de clișee, dar și pasaje de literatură autentică și, lucru încă mai important, o forță dramatică remarcabilă. **Moștenirea** este povestea unei tinere englezoaice care, în urma unui episod sentimental soldat cu titluri în pagina întâi („el" fiind persoană însemnată și, pe deasupra, nu becher), se retrage într-un sătuc aflat (probabil) în Scoția profundă, unde are, de la o mătușă moartă mai demult, un mic conac. Aici descoperă uluită că, pentru o femeie singură (și, în plus, „străină"), idilica lume rurală nu e cu nimic mai puțin crudă și înțesată de prejudecăți agresive decât „jungla" citadină. Așa cum, cu sute de ani în urmă, sătenii provocaseră, punând foc, moartea unei alte locuitoare singuratice a casei, bănuită de vrăjitorie, așa cum, pe la începutul secolului, grăbiseră, prin dușmănia lor fățișă, stingerea din viață a mătușii celibatare, tot astfel ei pregătesc acum, cu suspiciunea lor veninoasă, uciderea (civilă, socială) a lui Beth, socotită, ca și predecesoarele ei, o „vrăjitoare". Sunt fapte care se petrec în ziua de azi, într-o țară civilizată – și acesta este, poate, lucrul cel mai tulburător pe care-l spune piesa. Îl spune cu încrâncenare și, totodată, compasiune, într-un limbaj a cărui simplitate modernă e dinamitată, când și când, de jerbe metaforice degajând o poezie aspră, cu izuri arhaice. La limită, textul amintește cumva de romanele lui Dickens și ale surorilor Brontë, de dramele lui Synge, demonstrând că țara în care a avut loc prima revoluție industrială din lume este, din punct de vedere spiritual, un teritoriu cu zone încă necunoscute și sălbatice. Dar care țară e altminteri?

Spectacolul scoțianului Scott Johnston exploatează inteligent aceste contraste, punând în valoare cu limpezime pledoaria autorului pentru toleranță și pentru dreptul de a fi **altfel** nu împotriva celorlalți, ci alături de ei. Folosind cu pricepere splendidul decor al lui Horațiu Mihaiu, în tonuri de roșu-sângeriu, și excelenta muzică a lui Gordon Dougall, cu inflexiuni folclorice nu neapărat localizabile, răscolitoare prin sonoritățile primitive, regizorul construiește un spectacol robust și poetic în același timp, care atenuează într-o măsură tezismul (nu foarte supărător, la urma urmei) al piesei, convertit, astfel, în mesaj sensibil. Dar izbânda principală o obține Scott Johnston în ceea ce privește armonizarea distribuției într-un uimitor de omogen ansamblu, care se mișcă – și, aici, contribuția coregrafiei semnate de Mălina Andrei e capitală – într-adevăr ca un singur trup, deși ritmul e, în momentele dansante, pur și simplu diabolic. La fel de eficientă s-a arătat munca regizorului cu actorii și sub raportul acurateței interpretative propriu-zise. În rolul principal, Beth, Diana Văcaru, actriță a cărei înzestrare am constatat-o și cu alte ocazii, face un portret psihologic amănunțit al eroinei, marcându-i subtil evoluția atitudinii față de comunitatea ostilă: surprindere–spaimă–scârbă–revoltă. Împreună cu ea, Suzana Macovei, interiorizată, reținută, și Cristina Toma, intens dramatică, emoționantă, desenează o triplă ipostază a feminității mereu oprimate, în Evul mediu ca și acum, de mentalitatea gregară. În roluri episodice, unii jucând chiar mai multe personaje, Nicolae Cristache, Mihai Gingulescu, Luminița Praja, Ion Rițiu, Elena Jitcov, Liliana Hârșan se impun pe rând atenției prin minuția și pregnanța caracterizării. De altfel, întreaga trupă dovedește, în acest spectacol, un antrenament cu adevărat profesionist. Drept care, fără să vrei, te întrebi: din moment ce actorii, după cum se vede, **pot**, atunci când se întâmplă altfel o fi oare numai vina lor?

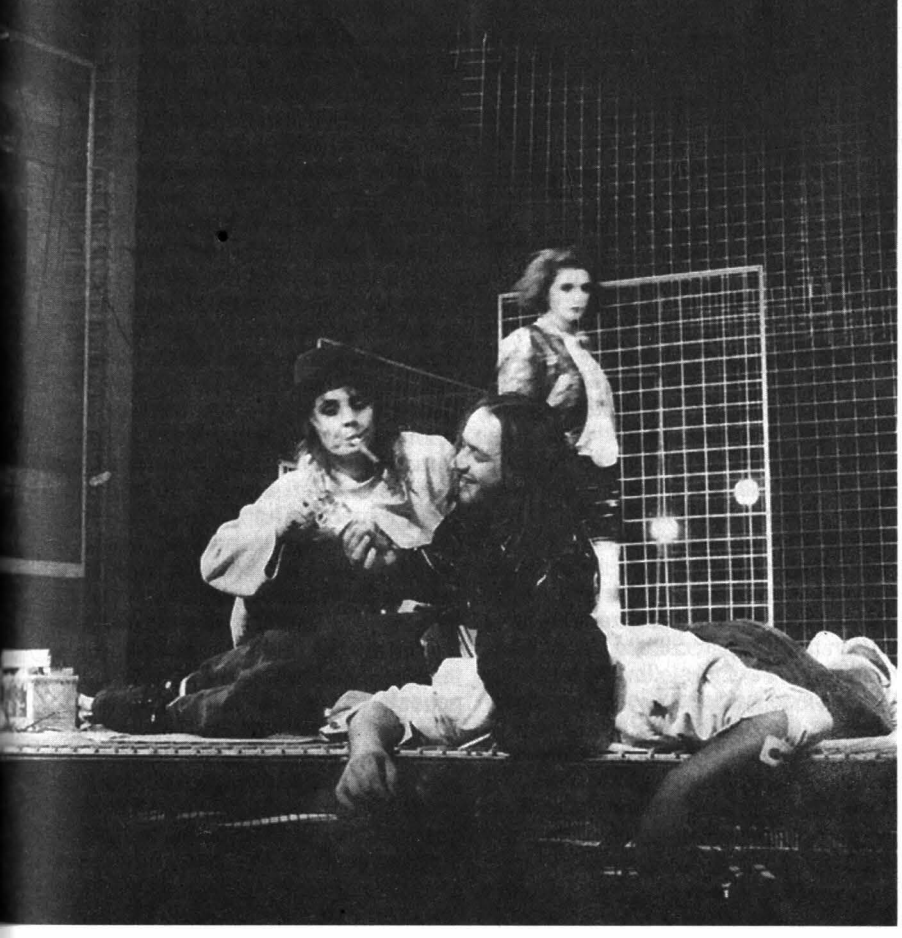
ALICE GEORGESCU

UN STUDIU AL VIOLENȚEI COTIDIENE

UPERCUT STÂNGA de Joël Jouanneau. Traducerea: Dragoș Galgoțiu ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentației: 20 iunie 1997 ● Regia și colajul muzical: Dragoș Galgoțiu ● Scenografia: Vittorio Holtier ● Distribuția: Camelia Maxim (Cloack), Ovidiu Niculescu (Widish), Mihaela Mihăescu (Denfer), Marius Stănescu (Nigger), Dan Bădărău (Străinul), Ioan Batinaș (Prince), Constantin Cojocaru (Bonsaï).

Dacă poezia franceză și-a găsit adesea în soarta marginalizaților de tot felul teme de meditație lirică în ton mai frust (Villon) ori mai sofisticat (Baudelaire), dramaturgia franceză a rămas imună la subiect până relativ de curând, când realitatea socială i-a obligat pe autori să devină atenți. Astfel încât problematica imigranților săraci și a raporturilor încordate dintre ei și **establishment**, pe de o parte, și dintre ei și pegra autohtonă, pe de altă parte, a început să pătrundă tot mai des în piesele franțuzești contemporane (ca, de altminteri, și în textele de actualitate nemțești, englezești etc.). Exemple – superioare ca nivel al realizării artistice – sunt în acest sens dramele lui Bernard-Marie Koltès, jucate, câteva, și în teatrele noastre. În aceeași zonă tematică se situează și textul lui Joël Jouanneau, montat, în premieră pe țară, la Teatrul Odeon. Dramaturg, poet, eseist, scenarist de film, Jouanneau pornește, în **Upercut stânga**, de la un fapt divers real – o adolescentă locuind, împreună cu alți **sans toits**, într-un imobil părăsit, înjunghie un muncitor algerian fiindcă acesta, nefumător, nu-i poate oferi un foc –, pentru a ajunge la un mic, dar pătrunzător studiu al violenței cotidiene, al agresivității fără motiv aparent. Din păcate, traducerea destul de brută, efectuată de regizorul Dragoș Galgoțiu, nu permite considerații stilistice asupra textului, care dă uneori, în spectacol, impresia că ascunde mai mult decât se vede din sală. De unde, nu-i vorbă, nici nu se aude mare lucru, pentru că regizorul înecă de-a dreptul întâmplările scenice într-un noian de muzici asurzitoare care, dacă sugerează oarecum universul haotic al eroilor, te împiedică, în același timp, să-l înțelegi cu adevărat. În aceste condiții, povestea însăși se păstrează obscură, către privitor răzbătând numai o anumită stare de spirit apăsătoare și scurte momente de adevăr psihologic – date necesare, dar nu suficiente pentru a impune convingerea că, de fapt, spectacolul n-ar fi tocmai rău. Nici scenografia lui Vittorio Holtier – elocventă în privința mizeriei materiale și morale în care trăiesc personajele – nu se lasă descifrată în totalitate, căci o secțiune din decor, surghiunită într-o lojă laterală de lângă scenă, este, practic, inaccesibilă ochiului. Că, totuși, ceva din gândurile autorului și din intențiile regizorului ajunge, în cele din urmă, până la spectator, e meritul actorilor. Deși obligați să strige mai tot timpul pentru a acoperi zgomotele din jur, aceștia izbutesc să-și facă eroii credibili și, mai ales, vii. Campioni ai acestei performanțe sunt în primul rând Camelia Maxim, Mihaela Mihăescu, Marius Stănescu și Constantin Cojocaru; colegii lor, Ovidiu Niculescu, Dan Bădărău și Ioan Batinaș îi secondează, însă, mulțumitor. Dar de ce e nevoie de atâtea eforturi, și din partea interpreților, și din partea spectatorilor?

Scenă din Upercut stânga **de Joël Jouanneau la Odeon (regia: Dragoș Galgoțiu)**



ALICE GEORGESCU

RÂSETE PE BANDĂ

BĂIEȚII DE AUR de Neil Simon. În românește de Andrei Bantaș ● TEATRUL EVREIESC DE STAT ● Data reprezentației: 12 mai 1997 ● Regia: Ion Lucian ● Decoruri și costume: arh. Adriana Păun ● Ilustrația muzicală: Romeo Chelaru ● Distribuția: Radu Beligan (Willie Clark), Ion Lucian (Al Lewis), Marius Drogeanu (Ben), Gabriela Codrea (Sora de caritate), Iulia Gavril (Infirmiera), Andrei Aradits (Pacientul), Lucian Pavel (Eddie), Nicolae Macovei (Regizorul).

Așa cum reiese din piesă, scheciurile care au făcut gloria celor doi interpreți erau reprezentative pentru geniul umorului american: amestec precis de candoare și vulgaritate. Complicațiile psihanalitice practicate de Woody Allen sunt departe. Din „negura timpurilor", adică din momentul în care televizorul a devenit o mobilă esențială în sufrageria americanilor, cupluri de actori sau persoane izolate inventează situații menite, prin hazul lor, să favorizeze digestia. Și pentru că nu toți oamenii știu de ce și când să râdă, ei trebuie scutiți de orice efort, râsetele din **off** dându-le semnalul: „acum, acum e de râs". Performerii acestui tip de spectacol sunt în felul lor niște eroi, devorați de propria popularitate: nu trebuie să fii prea inteligent, ca să nu-ți umilești spectatorii, dar nici prea vulgar, pentru a nu jigni morala publică – în Statele Unite, mult mai rigoristă decât se presupune. Ține de eroism puterea de a te repeta fără a plictisi, dar când se produce derapajul, nici un fel de manevră nu mai poate readuce vehiculul pe șosea. Pe acest drum vicinal își desfășoară peripețiile piesa lui Neil Simon **Băieții de aur**. Fostul cuplu comic nu mai e nici cuplu, nici comic. Actorii – bătrâni acum – nu-și mai vorbesc de unsprezece ani, viața lor e marcată de fel și fel de frustrări materiale și sentimentale. Mai cumplit decât traiul modest este spectrul singurătății și căderea în anonimat. Nici personajul jucat de Radu Beligan, nici cel interpretat de Ion Lucian n-ar recunoaște pentru nimic în lume statutul de marginal și își pun la lucru toată măiestria pentru a crea aparențele altor personaje. Și în acest punct se află și satisfacția spectatorului față de cuplul celor doi mari interpreți ai scenei românești: la limita dintre iluzie și minciună, pe tăișul ascuțit al demarcației dintre ridicol și compasiune, ei construiesc o relație al cărei dinamism depășește puterea de semnificație și iradiație a piesei. Fiecare dintre ei este în același timp actorul îmbătrânit și uitat, într-o cameră de azil sau de hotel, dar și personajul mulțumit, imaginea de prezentat în lume. Fiecare știe unde și când minte celălalt, dar, ca într-un scheci mult mai bun decât cele care le-au făcut gloria, realitatea secundă a unuia îl stimulează pe celălalt.

Cei doi se cunosc așa cum numai doi parteneri ai unei căsnicii se pot înțelege: reproșurile sunt minore, conflictele au avut și au motive neînsemnate, dar acum, când nu-i mai leagă succesul, îi desparte orgoliul. Emisiunea jubiliară pusă la cale de Ben (Marius Drogeanu) este momentul adevărului, când absurdul melancolic al scenelor de repetiții se risipește, lăsându-i pe cei doi în lupta directă cu o lume care nu mai are nevoie de ei. Nu ne așteptam ca tânărul interpret să poată juca la nivelul colegilor săi de scenă, dar neîndemânarea și stânjeneala sunt prea reale pentru a putea fi și artistice.

Decorul și costumele semnate de arh. Adriana Păun și ilustrația muzicală a lui Romeo Chelaru evocă fără stridențe cadrul adecvat al acțiunii, intersecția dintre un trecut glorios și un prezent de neînțeles.

Deși Willie moare pe scenă, momentul nu e tragic, ci doar elegiac. Cei doi au murit de mult, de când s-au certat și de când publicul nu mai are nevoie de ei. Piesa nu descrie decât inutila supraviețuire în singurătate a celor obișnuiți să fie în mulțime. Pentru că a știut să ofere fluiditate și farmec, armonie și decență desfășurării scenice, Ion Lucian merită, și în calitate de regizor, mulțumiri. Fără a-și da importanță, fără a vinde gablonzuri sub formă de bijuterii, teatrul își asumă un gen minor, obținând succesul prin slujirea lui cu devotament major. E un spectacol la care publicul știe când să se amuze și fără ajutorul râsetelor din **off**.

MAGDALENA BOIANGIU

BIOGRAFIE, LEGENDĂ, MIT

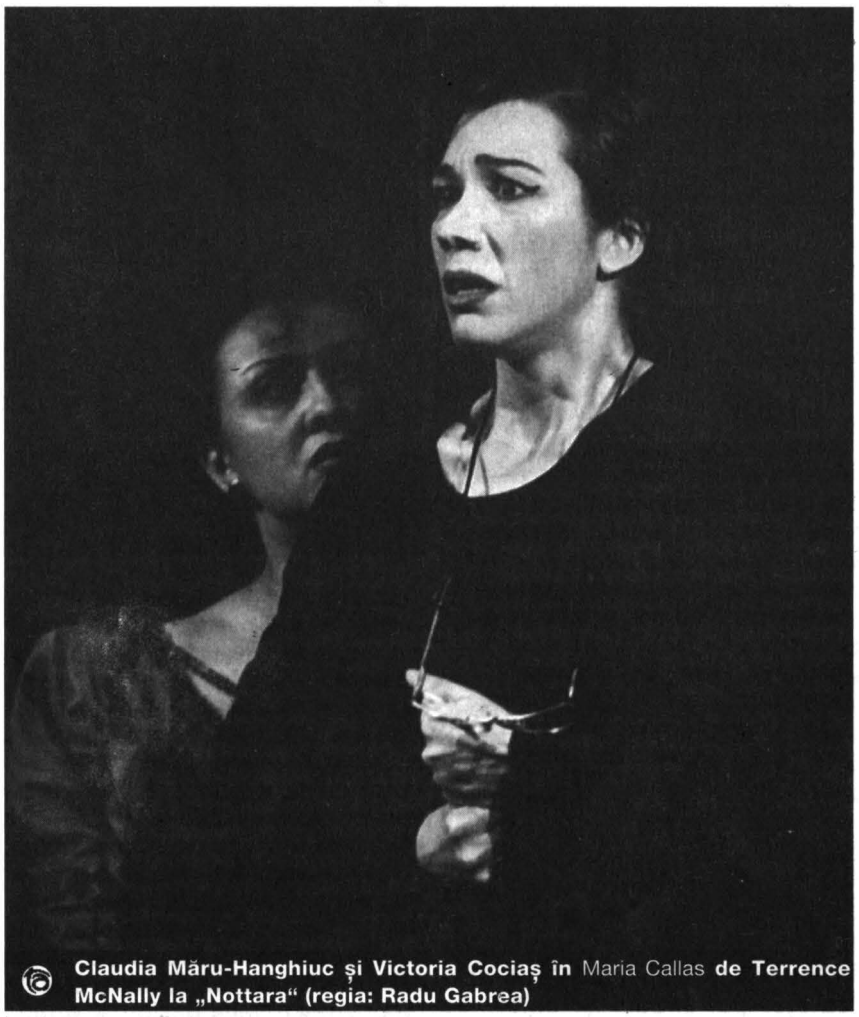
MARIA CALLAS – LA DIVINA de Terrence McNally. Traducerea: Antoaneta Ralian ● TEATRUL „NOTTARA" ● Data reprezentației: 22 mai 1997 ● Regia: Radu Gabrea ● Scenografia: Sică Rusescu ● Mișcarea scenică: Adina Cezar ● Consultant muzical: Constanța Câmpeanu ● Distribuția: Victoria Cociaș (Maria Callas), Mihail Vârtosu (Manny Weinstock), Clara Vodă (Sophie de Palma), Alfredo Pascu/Daniel Stoica (Tony Candolino), Claudia Măru Hanghiuc/Carla Mușat (Sharon Graham), Vasile Toma (Mașinistul).

Din familia pieselor care brodează întâmplări mai mult sau mai puțin adevărate, mai mult sau mai puțin senzaționale în jurul unui personaj propulsat de istorie, de destin sau de imaginația mulțimilor pe primul plan al interesului publicului larg, **Maria Callas – La Divina** își bazează succesul la noi, pe Broadway și în multe alte locuri ale lumii tocmai pe atracția exercitată asupra unor categorii variate de public de către personalitatea evocată în titlu. De fapt, în original, piesa americanului Terrence McNally se cheamă **Master Class**, la fel ca piesa englezului David Pownall, care are însă în centru figura lui Stalin și care s-a jucat anul trecut la Teatrul Național din București tot cu un titlu schimbat, poate pentru că „Master Class" = Cursul de măiestrie sau de Masterat (cum se numește acum la noi această treaptă universitară ce urmează Licenței) n-ar fi avut nimic îmbietor pentru spectatorul de teatru care-și cumpără bilet. Din păcate, există o modă, dacă nu chiar o manie a schimbării titlului pieselor, fie ele traduse sau originale, de nu mai știi, uneori, ce vei vedea pe scenă, dacă te iei numai după titlu. Dar asta e altă poveste.

Așadar, **Maria Callas – La Divina** evocă personalitatea celei ce a fost marea cântăreață de operă, celebră în lumea întreagă, adulată și contestată, legendă vie în timpul vieții, mit după moarte, sursă de inspirație pentru gazetari, scriitori și realizatori de filme. Întâmplător sau

nu, chiar în preajma premierei de la „Nottara“ rulase la TVR un film inspirat din viaţa altei celebrităţi, Jacqueline Kennedy-Onassis, al cărei destin se interferase, la un moment dat, cu acela al marii artiste. Dar piesa lui McNally nu cuprinde întreaga biografie a „divinei“ – nici n-ar fi putut. Nici nu caută senzaţionalul. Totul se limitează la o perioadă nefastă a vieţii artistei, când, pierzându-şi vocea, şi-a consumat energia artistică dând lecţii de măiestrie unor cântăreţi (de aici, titlul piesei), încercând să le transmită ceva din propria artă. Sunt, de fapt, lecţii de teatru, de artă dramatică, în spiritul operei moderne, considerată azi teatru muzical şi nu simplu concert în costume, unde numai vocea contează. În acel spirit, aşadar, care a constituit însuşi miezul dramatic al marii sale arte, inefabil mister rămas, se pare, nedezlegat. Dar, în afara acestor „lecţii“, asistăm la gânduri intime şi rememorări ale artistei, rostite cu voce tare, într-un fel de dialog cu publicul. Ele constituie, de fapt, substanţa dramatică a piesei, a spectacolului. Substanţă dramatică îmbogăţită prin contrapunctul creat de fragmentele muzicale, înregistrări ale vocii Mariei Callas în marile spectacole de la Scala din Milano şi care contrastează semnificativ cu banalitatea, frizând uneori vulgaritatea, raporturilor ei cu magnatul Aristotel Onassis, copios retrăite în memorie.

Piesa nu are o construcţie dramatică închegată. Înlănţuirea episoadelor şi fragmentelor se adună totuşi într-o structură de spectacol căreia regizorul Radu Gabrea şi interpreţii i-au dat coerenţă şi un dramatism crescând, versiunea românească a textului, datorată Antoanetei Ralian, remarcându-se prin fluenţă. Scenografia simplă şi sugestivă a lui Sică Rusescu a creat un cadru adecvat atât prezentului tern, cât şi amintirilor fastuoase. Regizorul a potenţat momentele dramatice, valorificând nuanţele şi accentele şi creând o stare de tensiune prin sublinierea contrastului dintre cotidianul prozaic şi poezia marilor evocări artistice. Experienţa sa cinematografică s-a vădit în aerul cât se poate de firesc al relaţiilor din scenele „lecţiilor“, precum şi în complexitatea dramatică din momentele de vârf – de pildă, pe fundalul sonor al ariei vibrante din „Somnambula“, Maria Callas îşi aminteşte amănunte



Claudia Măru-Hanghiuc şi Victoria Cociaş în Maria Callas **de Terrence McNally la „Nottara“ (regia: Radu Gabrea)**

intime din relaţia ei cu Onassis –, dar mai ales din scena finală, de o copleşitoare forţă emoţională prin măreaţa imagine a Scalei, dominată de vibraţia unică a vocii „divinei“ în rolul Lady Macbeth.

Cu o voce expresivă, bine pozată, bogat nuanţată, Victoria Cociaş se transpune cu inteligenţă şi sensibilitate în rolul dificil al cântăreţei în pană de voce. Puţin cam rece la început, dând impresia că vorbeşte şi priveşte lumea de pe soclul pe care a fost aşezată eroina, mai caldă şi mai prezentă în partea a doua, comunicând cu publicul şi cu celelalte, puţine, personaje, actriţa se înscrie în tensiunea spectacolului şi dovedeşte că regizorul a avut o bună intuiţie încredinţându-i partitura. I-au fost partenere Clara Vodă, cu aplomb şi voce bună în rolul elevei Sophie de Palma, ca şi Claudia Măru Hanghiuc (cealaltă elevă), dovedind dramatism, inteligenţă scenică şi o voce excelentă. S-a înscris corect în ambianţa muzicală a spectacolului tenorul Alfredo Pascu, ansamblul beneficiind de îndrumarea muzicală pricepută a Constanţei Câmpeanu, de contribuţia pianistului Mihail Vârtosu şi a coregrafei Adina Cezar pentru mişcarea scenică. A avut câteva treceri prin scenă, punctate de un umor discret, dar care nu le-a lăsat să treacă neobservate, Vasile Toma, în rolul Maşinistului.

Sala se lasă „prinsă“ în dialogul la care o provoacă scena.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

P.S. A doua zi după premieră, am fost invitaţi să urmărim o videocasetă pe care era imprimat spectacolul Teatrului Suedez din Helsinki cu aceeaşi piesă, în care rolul titular era interpretat de marea actriţă Christina Indrenius-Zalewski. Interesantă experienţă, dar condiţiile tehnice ale înregistrării nu-mi permit o apreciere în deplină cunoştinţă de cauză.

SĂ FII NECRUȚĂTOR, DAR TANDRU

D'ALE CARNAVALULUI de I. L. Caragiale ● TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI ● Data reprezentației: 29 martie 1997 ● Regia: Sorana Coroamă Stanca ● Scenografia: Axenti Marfa ● Muzica: Anda Tăbăcaru Hogea ● Coregrafia: Brândușa Mircea ● Distribuția: Teodor Corban (Nae Girimea), Ion Sapdaru (Pampon), Petru Ciubotaru (Crăcănel), Radu Ghilaș (Un catindat), Adi Carauleanu (Iordache), Daniel Busuioc (Un ipistat), Doru Aftanasiu (Lache), Anne Marie Chertic (Didina), Catinca Tudose (Mița), Irina Răduțu (Safta).

D'ale carnavalului a fost un spectacol așteptat cu mare interes la Iași. Măcar două dintre motivele acestui interes se cuvin numite: piesa lui Caragiale nu mai intrase pe afișul Naționalului ieșean din stagiunea 1976/1977; cam de multă vreme, prin urmare. Al doilea motiv îl oferea o relativ recentă premieră, care, sub genericul **O seară romantică**, înmănunchea trei texte scurte, aproape uitate, ținând de vârsta copilăriei scenei românești: **Cinel-cinel** de V. Alecsandri, **Un poet romantic** de M. Millo și **Muza de la Burdujăni** de C. Negruzzi. Regizoral, acest triplet venerabil și naiv fusese transformat în spectacol, cu delicatețe, pătrundere și umor, de Sorana Coroamă Stanca, prezență totdeauna întâmpinată cu respect și cu prețuire de ieșeni. Or, după revărsarea de voioșie în stare pură, cuprinsă cu deosebire în **Muza de la Burdujăni**, montarea, în aceeași regie, a comediei lui Caragiale promitea „evenimentul" mereu jinduit de amicii Thaliei.

Cine vorbește de o „criză a teatrului"? La premiera în discuție, directorul, riscând un conflict deschis cu pompierul-șef al instituției, s-a văzut silit, sub presiunea doritorilor de spectacol teatral, să aprobe vânzarea de bilete fără loc. Aceiași doritori au aplaudat cu generozitate, mare parte chiar cu convingere, așteptata reîntâlnire cu **D'ale carnavalului**. Dar, după ultima cădere de cortină, „generoșii" au început să se întoarcă asupra unor semne de întrebare, care-i urmăreau cu sâcâitoare insistență. Toate se grupau în jurul concordanței „ce propune textul" – „ce se arată pe scenă". Dacă ar fi fost vorba de un text dramatic oarecare, scris de un oarecine, mirările și întrebările puteau fi lăsate să cadă la ieșire. Dar nu era așa.

Sorana Coroamă Stanca își sprijină lectura regizorală pe două idei originale, dezvoltate amplu în conferința de presă premergătoare premierei și concentrate în câteva propoziții înscrise pe cartonul îndoit care ne-a fost prezentat drept program de sală. Prima idee spune că **toate** personajele lui Caragiale, în piesele sau în proza sa, sunt în ascensiune, nu în cădere. A doua este un sofism: a fi necruțător nu intră în contradicție cu a fi tandru; Caragiale este necruțător cu personajele sale; prin urmare, Caragiale este tandru cu aceleași personaje. „A fi necruțător, conchide regizoarea, nu se contrazice cu a-ți iubi personajele și lumea pe care o descrii."

Personal, am oarecare îndoieli asupra afecțiunii tandre nutrite de Caragiale pentru alde Mitică, Mache, Lache, Piscupeștile și Sachelărești din schițele sale, ca și pentru Rică Venturiano, Cațavencu, Dandanache, Conu Leonida sau Nae Girimea. Dar și pentru ceilalți. Cât privește „ascensiunea" în care se află Veta, Cetățeanul turmentat, Ghiță Pristanda, Coana Efimița, Mache Razachescu, Mița Baston et comp., lucrurile stau cum nu se poate mai vădit.

Totuși, spectacolul ieșean este clădit pe aceste două suporturi ideatice. În loc să vedem o lume care **mimează**, ostentativ sau cu disperare, educația, eleganța, instruirea, bunele maniere, într-un cuvânt, **high-life**-ul, subliniind astfel și mai apăsat periferia socială și culturală în care se află (și din care nu se prea puteau desprinde nici persoane, oricum, mai simandicoase, ca cele din „Five o'clock"), asistăm la parada protocolară a unor doamne și domni rostind întocmai replicile scrise de Caragiale, cu întreaga lor încărcătură de malformații lexicale și de ridicol implicit, intrând în cunoscutele conflicte generate de caruselul „traducerilor", pândindu-se, urmărindu-se, scărmănându-se reciproc, dar afișând o grijă prudentă să nu intre în starea de normalitate căreia îi aparțin și despre care ne vorbește atât de limpede scriitura lui Caragiale. Cadrul însuși în care se desfășoară întâmplările vine din altă lume: „frizăria model" a lui Nae Girimea este un loc spațios, aseptic (personajul nou, Safta, spală podeaua chiar în momentul ridicării cortinei), etajat, dotat cu o banchetă suficient de mare pentru ca Mache să-i tragă acolo un pui de somn; ușa de la camera alăturată lasă să se vadă un bec permanent aprins (cu toate că, la regruparea spăimoasă a personajelor, spre final, este căutată cu îndârjire „o lumânare, o lampă"); casa, privită și din exterior, are un luminator prin care circulă, la nevoie, personajele, punând sub semnul întrebării utilitatea încuietorii de la ușă; pentru gramofonul frizerului sunt pregătite doar plăci cu arii din „Traviata" și „Norma", pornite din când în când pentru a da prilej personajelor să se lanseze în intermedii **play-back** explicit dramatice, pentru a-și arăta disperarea intimă sau hotărîrea eroică de acțiune; sala bufetului de la „balul mascat de mahala" strălucește de curățenie, totul este traforat, scrobit, nou, inclusiv un divan oarecum turcesc, prevăzut cu pernă și învelitoare; costumele, și cele „de stradă" și cele „de bal", sunt atunci aduse de la croitorie, pentru toată lumea (deși vechimea lor, potrivit textului, nu poate fi pusă la îndoială, căci, zice Mița, „îl cunosc... are numai două costume: un cazac și un turc", iar Catindatul, pentru a-și recupera hainele, trebuie să restituie costumul, închiriat din oraș, prin urmare folosit și de alții, în alte rânduri). Enumerarea poate continua.

Cât privește „tandrețea", ea produce mutații interesante în comportamentul câtorva personaje. Astfel, republicana din Ploiești, Mița Baston, este o persoană foarte tânără, în temeiul replicii: „Am fost să intru la telegraf. (...) Nu m-a primit... (...) Zice că n-am încă vârsta..." Sfântă cochetărie feminină! Atâta doar că Nae nu-i prea dispus să-i facă Miței complimente: „Vezi! apoi nu e mai bun Crăcănel, că nu mai întreabă de vârstă?" Greu de crezut că Mache ar putea fi suspectat ca pervers corupător de minore! De altfel, Iordache nu i se adresează doamnei decât cu apelativul reverențios „coană Mițo". Femeia are, neîndoielnic, vechi state de serviciu: „... rămâi singură și ambetată; sunt foarte rău bolnavă: vino negreșit (...)

foto: Brumaru Valentin

Ion Sapdaru și Adi Carauleanu în D'ale carnavalului de I. L. Caragiale la TN Iași (regia: Sorana Coroamă Stanca)

să-i tragem un chef..." Nae înseamnă, pentru Mița, ultimul colac de salvare în furtuna amorului: „Nae, pe care l-am iubit, pe care l-am adorat pentru eternitate, până la nebunie..." Nu știe de glumă și este hotărîtă să meargă până în pânzele albe: „Să mă traducă pe mine Nae... și să nu-mi răzbun? Peste poate". Sticluța cu „vitrion englezesc" e doar prima armă la care apelează, desigur. În spectacol, Mița, june și cam buiacă, uită, la primul prilej, de „răzbunarea teribilă" plănuită și se abandonează, adolescentin, în brațele lui Pampon, care se declara la fel de îndârjit în decizia de a-i administra presupusului spițer „o curățenie... să-i rupă șalele". Omul nu ezită însă, în situația neașteptată, să verifice prin investigare directă adevărul observației făcute, cu detașare, puțin mai înainte: „Curățică". Și în bal, aceste două personaje, cele mai crâncene din întreaga piesă, au momente de uitare, în care se amuză pe seama partenerilor păcăliți pentru moment, părând a bagateliza propriile lor declarații privitoare la „traducere". Să înțelegem că eroii lui Caragiale au nevoie de o „umanizare" și de o tacită compasiune din partea noastră?

Didina nu mai poartă costumul „polinez", apare într-o superbă toaletă de dansatoare spaniolă dintr-un teatru de revistă, pelerina fiind singura parte a veșmântului care o mai acoperă privirilor, din când în când. Efectul estetic este asigurat, dar dacă ne amintim ce-au pățit, la începutul secolului nostru, bucureștencele care au îndrăznit, primele, să poarte „rochia-pantalon", costumul Didinei, trecut apoi și Miței, parcă n-ar fi tocmai din Caragiale. E vorba tot de „umanizare"? Înseamnă că în temeiul aceluiași argument al tandreții a fost îmbrăcat și Crăcănel în „fetiță cu fundițe" și pus să țopăie, ca o vrăbiuță, în bal. Dar omul nostru trăiește o dramă devastatoare, e total nenorocit: „A opta oară tradus! Este cu putință, domnule?"

Aceeași nedumerire o provoacă și ratarea uneia din scenele cele mai acute ale comediei, încăierarea dintre Didina și Mița, esențializată aici într-o variantă a clasicelor despuieri reciproce cunoscute din filmele cu Stan și Bran, în care cei doi preopinenți își smulg, alternativ și cu o calmă hotărîre, părți din îmbrăcăminte. Încleștarea, destul de blajină, care urmează nu ne mai convinge. Or, Caragiale știa exact pe cine ne înfățișează: „– Una din noi două trebuie să moară! – Să vedem care... Poftim! (Mița se repede turbată la Didina, care se repede și ea și o întâmpină. Amândouă țipă și se încleștează, spumând, una de alta)". Asta-i cu totul altceva! Nae „rămâne o clipă încremenit", apoi înțelege unde se poate produce dezastrul adevărat: „Să nu dați la oglinzi, că sunt cu chirie!" Momentul este, cu adevărat, antologic. În piesă. În spectacolul nostru, replica lui Nae, genială, este demonetizată și prin rostirea ei de către Iordache (de două ori!) la începutul întâmplării scenice.

Întrebările legate de consonanța text-spectacol în montarea ieșeană cu **D'ale carnavalului** se înșiruie pe un război mai lung. Ele sunt cu atât mai îndreptățite cu cât existau toate premisele să fim părtași la o reconfortantă sărbătoare teatrală. Distribuția cuprinde valori actoricești certe. Câteva personaje arată cât de sus s-ar fi putut situa, calitativ, această punere în scenă, dacă nu s-ar fi urmărit, cu ostentație uneori, „altcevaua". Iordache, în propunerea lui Adi Carauleanu, are o evoluție impecabilă – tânăr, șarmant, inteligent, ironic, amuzându-se copios pe seama prostiei celorlalți, făcând și desfăcând ghemul de încurcături; este, într-adevăr, un personaj „în ascensiune". Didina, gândită cu multă aplicare de Anne Marie Chertic, stă foarte bine așezată în certitudinile ei suficiente, știe că, în competiția cu Mița, victoria nu-i poate scăpa. În plus, are asigurată și „retragerea", pentru că Pampon e un amant solid din toate punctele de vedere. Femeia și-a găsit vocația adevărată, de amantă profesionistă, subjugându-l definitiv pe fostul tist de vardiști ploieștean și făcându-l să-și sacrifice, pentru dânsa, cariera de militar. Actrița ne convinge că lucrurile stau întocmai așa. Un rol remarcabil lucrat este cel al Chelnerului, Doru Aftanasiu realizând un nostim microrecital prin participarea somnambulic-bahică la zbaterile sterile ale celor aflați în raza tejghelei sale.

Începută mai mult decât promițător, evoluția lui Teodor Corban, în Nae Girimea, înregistrează o lentă și continuă degonflare a participării, revenirea din final compensând doar parțial terenul pierdut. Și Catindatul lui Radu Ghilaș se află cantonat într-o stare de suferință asemănătoare. Petru Ciubotaru apare clar dezavantajat, ca actor, din momentul în care este îndemnat să-și parodieze propriul personaj – Crăcănel. Celor doi excelenți profesioniști, Catinca Tudose – Mița și Ion Sapdaru – Pampon, nu cred că li se poate reproșa faptul de a fi slujit cu loialitate tălmăcirea regizorală a partiturilor încredințate. Cu toate acestea, parcă tot ne pare rău, cum spunea Topîrceanu, „după câte n-au fost, dar puteau să fie..."

CONST. PAIU

SEMNE DE VIAȚĂ

D'ALE CARNAVALULUI de I.L. Caragiale ● Data reprezentației: 25 iunie 1997 ● Regia și decorul: Laurian Oniga ● Costumele: Mihaela Dinu-Pițigoi ● Distribuția: Mihai Arsene (Nae Girimea), Vasile Pieca (Iancu Pampon), Mihai Nistor (Mache Razachescu), Dan Ivănesei (Un catindat), Ștefan Lupu (Iordache), Petre Dumitrescu (Un ipistat), Ioana Chiriță (Didina Mazu), Luminița Borta (Mița Baston).

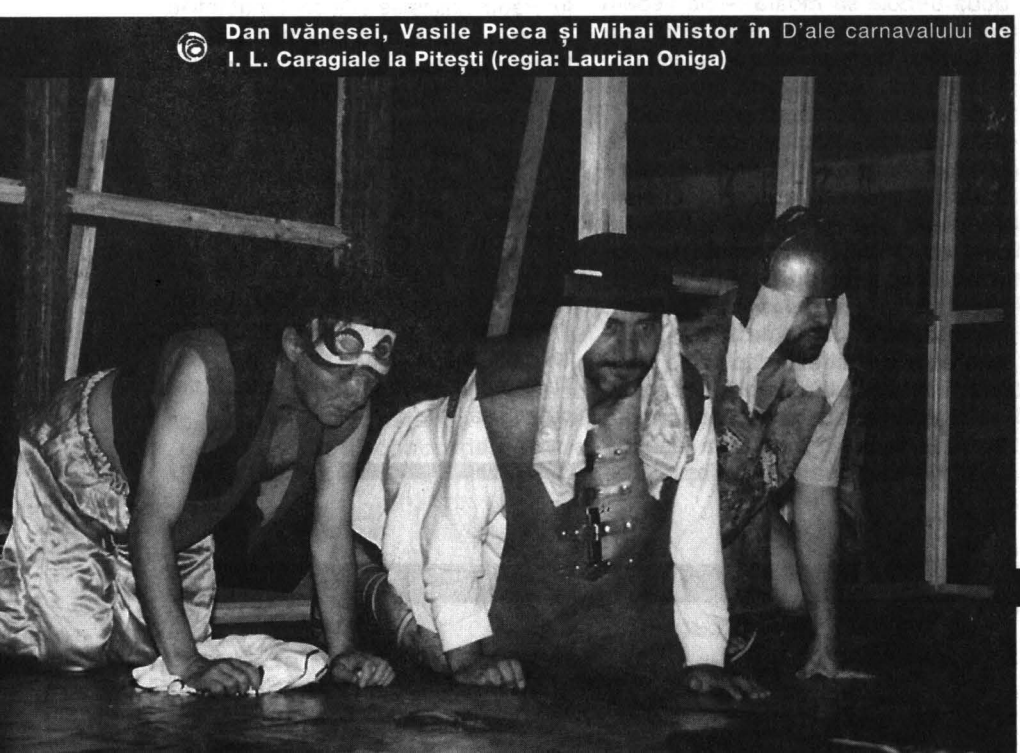
Printre teatrele din țară care, de-o lungă bucată de vreme, încetaseră să mai dea semne de viață s-a aflat, până nu demult, și Teatrul „A. Davila" din Pitești. Câteva premiere vor fi fost, desigur, în fiecare stagiune, dar simpla lor consemnare, fie și în revista de specialitate, nu înseamnă mare lucru, dacă ele însele nu înseamnă mai nimic. Un teatru intrat în letargie și anonimat e greu să-și revină altfel decât printr-o puternică infuzie de tinerețe, determinată îndeobște de prezența unui animator, fie el director de teatru sau regizor împătimit de continua căutare a mijloacelor de expresie teatrală. Din ultima categorie face parte, cu siguranță, și Laurian Oniga, el însuși prea absorbit de politică, în ultima vreme, pentru a mai fi dat spectacole relevante.

Reîntoarcerea la teatru nu se dovedește însă mai puțin dificilă, în ciuda tinereții echipei care-l urmează și a încrederii pe care se simte că această echipă o are în mentorul ei. **D'ale carnavalului** de I.L. Caragiale e o piatră de încercare ce se dovedește finalmente prea grea, declarata dorință a regizorului de readucere a **personajului** pe scenă eșuând într-o contorsionată metaforizare de planuri, oglinda și masca devenind, paradoxal, mai importante decât „realitatea" personajului, supusă unei schematizări excesive. Uitând parcă de unde a plecat și ce și-a dorit de fapt, regizorul se complace apoi într-o sarabandă de gaguri de mare inventivitate comică, pe care nu poți să nu le apreciezi ca atare, aplaudându-le chiar, pentru a constata însă imediat că „bulgărele de zăpadă", în neostoita-i rostogolire, nu face decât să se îndepărteze de esența personajelor. Nu puține vor fi totuși soluțiile scenice reușite, dar ele nu dau coerență și consistență întregului, minat de amintita metaforizare, urmărită cu atâta insistență, încât nu mai contează că aproape jumătate din spectacol actorii nu se văd, iar în cealaltă aproape jumătate nu se înțelege ce spun, nu atât din cauza lor, cât a amplasării lor pe scenă.

Altfel, sunt sesizabile calitățile comice din evoluția lui Ștefan Lupu (Iordache), Vasile Pieca (Pampon) și Mihai Nistor (Mache Razachescu), nefiind lipsite de interes nici străduniile lui Dan Ivănesei (Catindatul) și Mihai Arsene (Nae Girimea). Au ceva haz, dar nu și consistență, Luminița Borta (Mița Baston) și Ioana Chiriță (Didina Mazu).

Revirimentul încă nu s-a produs. Dar ceva-ceva parcă a început să se întâmple în acest teatru, o dată cu venirea lui Laurian Oniga și cu acest neliniștitor **D'ale carnavalului** care ar vrea să afle, vorba unui regretat actor român, „ce se află sub coaja lucrurilor".

VICTOR PARHON



Dan Ivănesei, Vasile Pieca și Mihai Nistor în D'ale carnavalului **de I. L. Caragiale la Pitești (regia: Laurian Oniga)**

CAZUL PARTICULAR

CAZUL GAVRILESCU, adaptare de Gelu Colceag după „La țigănci" de Mircea Eliade ● TEATRUL „NOTTARA" ● Data reprezentației: 10 mai 1997 ● Regia: Gelu Colceag ● Scenografia: Liliana Cenean ● Coregrafia: Roxana Colceag ● Interpretează: Tania Filip, Adrian Titieni, Alexandru Bindea, Emilia Dobrin, Roxana Colceag, Sorin Cociș, Daniela Minoiu, Marius Florea.

Înainte de a vedea spectacolul, am fost surprins de titlul ales de Gelu Colceag pentru adaptarea scenică a arhicunoscutei nuvele „La țigănci" de Mircea Eliade. **Cazul Gavrilescu** sună cam **terre à terre** și aduce aminte de dramaturgia originală a anilor '50–'60, când alternau premierele Sidoniei Drăgușanu cu cele ale Eugeniei Busuioceanu, Paul Everac făcând în context figură de nonconformist sofisticat. Titlul lui Eliade trimite către un vag **altundeva**, cel al lui Colceag, către o localizare precisă. Spectacolul m-a lămurit însă pe deplin. S-a dorit o ancorare a mesajului abstract în determinațiile contingentului, o articulare a generalului pe osatura cazului particular. Ca urmare, concepția spectacolului este orientată mai mult înspre individualizarea personajelor decât a ideilor. Se preferă exprimarea sinceră și, ca să zic așa, vibrantă a trăirilor sentimentale, redării acelei amețeli existențiale declanșate, în textul-sursă, de transgresarea porților percepției. Ceea ce la Eliade era o experiență umană limită devine la Colceag o dramă burgheză a ratării. Din aerul metafizic al nuvelei rămâne în piesă parfum de romanță.

Ce-i drept, farmecul acestei nuvele vine tocmai din balansul subtil între abstractul metafizic și localizarea concretă într-un București al mirosurilor picante și al zădufului estival. Poate nicăieri, nici chiar în „Strada Mântuleasa", nu este Eliade mai artist ca aici. Scriitura este carnală, savuroasă, spre deosebire de atâtea alte lucrări ale sale, scrise parcă în limba uscată și incoloră a ziarelor românești apărute în străinătate. Prin urmare, este firesc ca dimensiunea realist-emoțională să nu fie eludată în spectacol; regretabilă este doar cantonarea în această unică dimensiune.

Ceea ce vedem este drama unui individ, Gavrilescu, care are revelația ratării sale artistice și erotice (evident, sinonime) din cauza lașității. Nu a avut curajul să-și trăiască marea

foto: Cristian Anton

Alexandru Bindea şi Adrian Titieni în Cazul Gavrilescu **după Mircea Eliade la „Nottara" (regia: Gelu Colceag)**

dragoste, a acceptat soluţii oferite de-a gata, a renunţat la Hildegard pentru Elsa. Vizita la ţigănci îl scoate din temporalitate nu pentru a-i revela un alt plan existenţial, ci doar pentru a-i reîmprospăta amintirile din tinereţe. O nuvelă de Turgheniev, „Apele primăverii", foarte citită odinioară (Ibrăileanu o admira mult), povesteşte regretele unui cincagenar, Sanin, care a renunţat la marea dragoste pentru o legătură întîmplătoare. Spectacolul se putea tot atât de bine numi „Cazul Sanin".

Regizorul construieşte montarea pe tema „visuri neîmplinite". Un voal delimitează spaţiul de joc din fundalul unde, sub un ecleraj tamisat, Hildegard cântă la pian, evident, Chopin. Mediul cotidian bucureştean este bine redat, cu economie de mijloace. Mima suplineşte fericit decorul în sugerarea drumului cu tramvaiul şi a căutării locuinţei. Ambianţa de la ţigănci are multe elemente reuşite: jocul măştilor este inspirat, momentul iniţial al apariţiei celor trei femei surprinde prin stridenţa bine controlată. Din păcate, coregrafia revine repede la soluţiile verificate, cum ar fi agitarea pe scenă a tot felul de voaluri. Spectacolul este ritmat, strâns, are coerenţă, dar aceste calităţi rezultă tocmai din reducţia severă la dimensiunea naivă şi sentimentală. Uneori avem de ales între un demers neîmplinit dar ambiţios, cum a fost propunerea pe aceeaşi temă a lui Alexander Hausvater (în adaptarea lui Cristian Popescu), şi o viziune precum cea de faţă: cinstită, corectă, modestă.

Actorii au înţeles ce li s-a cerut şi au jucat ca atare. Adrian Titieni a fost acel Gavrilescu nostalgic, mediocru, înfrânt, care are într-un târziu revelaţia laşităţii lui fundamentale. Tania Filip a fost o Hildegard decorativă, în stil Alexanderplatz, personajul ei oscilând între mitica Brunhilde şi contemporana noastră Gerda Barbilian. Alexandru Bindea a avut o reală înfiorare metafizică în interpretarea paznicului ţigăncilor. Roxana Colceag, Emilia Dobrin şi Daniela Minoiu au ştiut să danseze rămânând actriţe, iar Sorin Cociş şi Marius Florea au dat o culoare vie personajelor interpretate.

În ansamblu, spectacolul place prin coerenţă şi intensitatea emoţională. Cât despre cei ce regretă simplificarea mesajului şi reducţia sentimentală, ei se pot adapta fără probleme prea mari. Vorba lui Gavrilescu: „Când este omul cult, le suportă mai uşor pe toate".

ADRIAN MIHALACHE

ÎNTOARCEREA LEGENDELOR

Pentru mine, „epoca de aur" a regiei româneşti, anii '60–'70, înseamnă nu o realitate trăită, ci una, aproape mitică, alcătuită din amintiri (depănate de alţii) despre marile spectacole de atunci. Când am intrat în contact (conştient) cu teatrul, nume precum David Esrig, Vlad Mugur, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie trecuseră deja în legendă – o legendă ce nu avea dreptul a fi scrisă –, căci ele străluceau, ori se stingeau discret şi dezamăgit, pe alte meleaguri. În urma lor rămăseseră, pentru mine, doar nişte titluri de spectacole, spectacole pe care încercam să le reconstitui din povestiri, cronici, fotografii. Dar ce reprezintă toate astea în raport cu spectacolul? Mai puţin decât o bună reproducere în raport cu tabloul...

Din fericire, unele dintre aceste nume au reapărut, după '89, în luminile rampei naţionale, aducând cu ele, parcă, şi ceva din aerul, din energia creatoare, din **stilul** anilor de aur ai regiei româneşti de odinioară. Am avut această senzaţie – o presimţire, mai degrabă – văzând, acum câtăva vreme, **Mincinosul** lui Vlad Mugur la Odeon. Şi mi-au dat-o iarăşi, întărind-o şi precizând-o, cele două spectacole create de regizor cu trupa Teatrului Maghiar de Stat din Cluj – **Doi gemeni veneţieni** şi **Scaunele** –, sosite la Bucureşti, în luna mai, într-un turneu aproape clandestin. Am descoperit în aceste spectacole nu numai o manieră de lucru cu actorii care evidenţia ansamblul, privilegiind, totodată, fiece interpret în parte, nu numai o limpezime de cristal a „lecturii" regizorale ce se supunea textului impunându-şi, totodată, originalitatea, nu numai o extraordinară plasticitate a imaginii scenice, deloc dăunătoare – dimpotrivă! – gândului conţinut şi exprimat de cuvânt, ci şi, mult mai greu descriptibile, o eleganţă luminoasă a întregului, o rigoare inflexibilă şi totuşi tandră pusă în detalii, o plinătate a simţirii în care, cum spune Baudelaire, „les parfums, les couleurs et les sons se répondent". Am descoperit, cu alte cuvinte, cum arată, fără pompă şi emfază, un spectacol foarte bun al unui regizor foarte bun. O descoperire la care ar fi trebuit să ia parte cât mai mulţi oameni – spectatori, critici, regizori, actori. Căci, pentru cei ce au lipsit, aceste spectacole vor rămâne doar nişte titluri despre care povestirile, fotografiile, cronicile nu vor spune decât prea puţin...

Comedia în viață și pe scenă

DOI GEMENI VENEȚIENI de Carlo Goldoni. Traducerea în limba maghiară: Szeredás András. Versiunea scenică: Vlad Mugur ● TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ ● Data reprezentației: 13 mai 1997 ● Regia: Vlad Mugur ● Scenografia: Vioara Bara ● Ilustrația muzicală: Szikszai Rémusz ● Măști: Venczel Attila ● Distribuția: Dehel Gábor (Dottore Balanzoni), Lázár Gabriella (Rosaura), Spolarics Andrea (Pancrazio), Bogdán Zsolt (Zanetto/Tonino), Bács Miklós (Lelio), Fülöp Erzsébet (Beatrice), Szikszai Rémusz (Florindo), Madarász Lóránd (Brighella), Panek Kati (Colombina), Hatházi András (Arlecchino), Ille Ferenc (Tiburzio), Kardos M. Róbert (Un căpitan), Szabó Jénö, András Lóránt (Doi polițiști), Dimény Áron (Un hangiu); în alte roluri: Tóth Tünde, Kali Andrea, Laczó Júlia, Palocsay Kata, Varga-Járó Ilona.

Doi gemeni venețieni nu e una dintre capodoperele lui Goldoni. Nici chiar autorul însuși nu o socotea așa ceva, renunțând, zice-se, să o introducă în edițiile de „Opere complete" apărute în timpul vieții sale, mai ales că, încă pe atunci, textul circula mai mult în varianta „îmbogățită" **Trei gemeni venețieni**, adaos datorat lui Collalto, actorul-dramaturg Antonio Mattiuzzi, colaborator statornic al lui Goldoni (care, de altfel, îi recunoștea deschis bravura scriitoricească și interpretativă). E o compunere ușoară și vioaie, tributară, în mod vădit, „canavalelor" commediei dell'arte: personajele își păstrează încă, majoritatea, trăsăturile lipsite de adâncime ale „măștii" originare, fără a fi devenit caractere propriu-zise, iar acțiunea se întemeiază preponderent pe succesiunea de **imbrogli** la care duce asemănarea fizică perfectă a doi frați, complet diferiți însă ca temperament și stare materială (unul „e un domn deștept și rafinat", celălalt „e un bădăran plin de bani"). În curgerea voioasă a întâmplărilor intervin totuși două incidente neașteptat de brutale – uciderea unuia dintre gemeni, Zanetto, de către un rival în dragoste, bătrânul Pancrazio, și, urmând îndeaproape, moartea ucigașului însuși. Sunt, desigur, soluții impuse de necesitățile conflictului, dar ele induc, nu mai puțin, o undă aproape imperceptibilă de gravitate, de tristețe chiar, deschizând brusc o perspectivă nouă asupra autorului și a operei sale. Vedem deodată un Goldoni mai puțin vesel decât acela cu care ne-a obișnuit tradiția și o „comedie serioasă" mai profundă decât o anunțau premisele.

Vlad Mugur a intuit, cu precizie și sensibilitate, tocmai această latură surprinzătoare a piesei și pe ea și-a clădit, solid motivată, mizanscena. Personajele sunt, astfel, subtil redimensionate psihologic, pentru a-l conduce pe spectator spre ceea ce era de demonstrat: în comedia de pe scenă, ca și în comedia vieții, triumful nu aparține, neapărat, celui mai bun. Greoiul, stângaciul, naivul Zanetto moare pentru ca descurcărețul, fanfaronul, șmecherul Tonino, moștenitor al acestui frate pierdut în copilărie, regăsit și pierdut din nou, la momentul oportun, să se poată căsători, bogat acum, cu focoasa Beatrice, după cum dispariția mohorîtului Pancrazio, care ucide pentru că e, cum singur spune, „nebun din dragoste" după ușuratica Rosaura, îi va deschide cale spre mâna (și zestrea) fetei unui flușturatic și turbulent Lelio... Drumul spre această amară concluzie este construit de regizor cu o discreție exemplară, fără nici o ostentare a „mijloacelor" și într-un echilibru desăvârșit al tonurilor contrastante, astfel încât nici o clipă comedia (căci piesa e, totuși, o comedie!) nu cade abrupt în umoare sumbră. O armonie ca și muzicală însoțește permanent desfășurarea scenică, hazul are grație și spontaneitate, iar tristețea e învăluită în aburul alinător al melancoliei.

Spectacolul încântă, în același timp, prin frumusețe vizuală. Vioara Bara, scenografă al cărei talent n-a ajuns încă să se bucure de recunoașterea meritată, a desenat un decor simplu, unde mari pânze albe închipuie zidurile parcă vii, mereu întesate de ochi și urechi, ale unei Veneții indiscrete și volubile, pe când costumele, inteligente, spirituale, îmbracă în același timp trupuri și tipuri, marcând epoca și sugerând actualitatea.

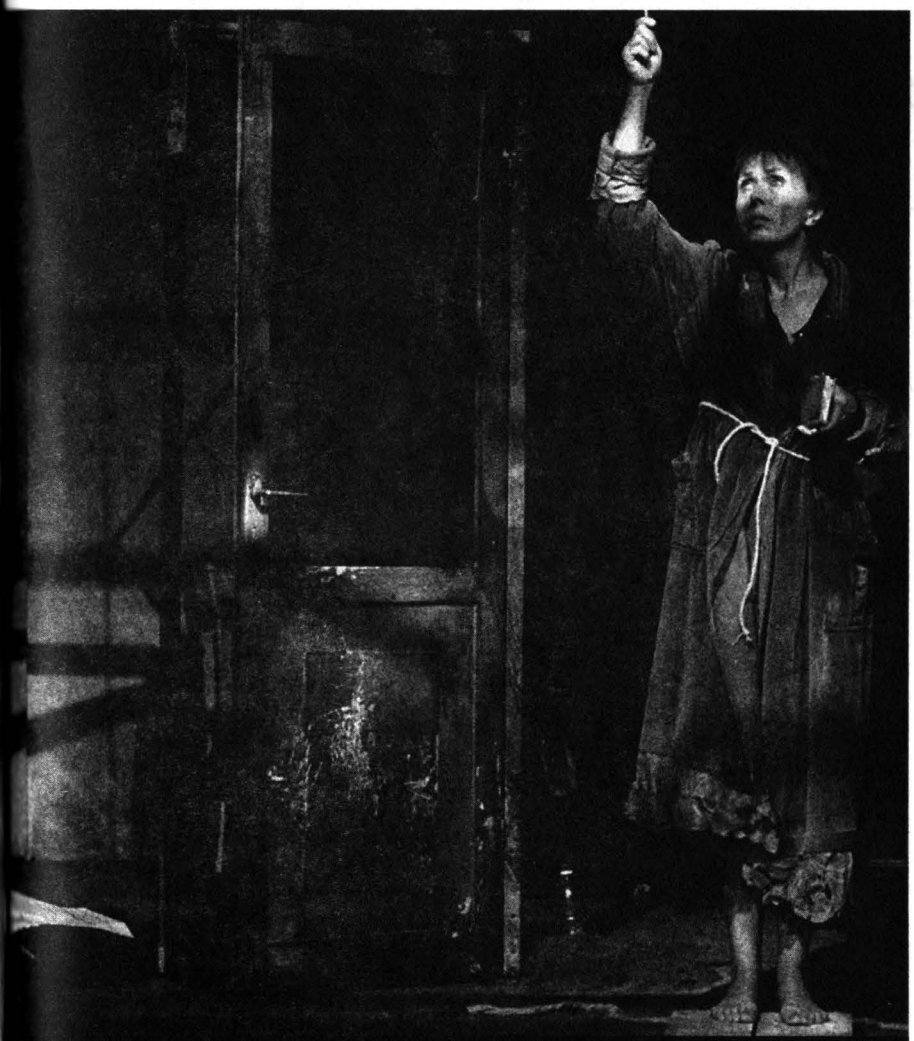
Actorii maghiari au urmat cu vizibilă credință gândul lui Vlad Mugur. Echipa funcționează impecabil, fără a stânjeni performanțele individuale. Acestea din urmă li se datorează în primul rând lui Bogdán Zsolt, în dificilul rol dublu Tonino/Zanetto, interpretul alternând cu brio ipostazele atât de diverse ale personajului său bicefal, lui Spolarics Andrea care, în travesti, face din Pancrazio o figură deopotrivă odioasă și demnă de compătimire, și lui Hatházi András, un Arlecchino concomitent isteț și stupid. Alături de ei, Panek Kati, Lázár Gabriella, Bács Miklós, Fülöp Erzsébet, Dehel Gábor și restul distribuției evoluează cu acel amestec de vervă și precizie ce caracterizează profesionalismul binecunoscut al trupei maghiare din Cluj. ■

O absență multiplicată...

SCAUNELE de Eugen Ionescu. Traducerea în limba maghiară: Gera György ● TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ ● Data reprezentației: 14 mai 1997 ● Regia: Vlad Mugur ● Decorul: T. Th. Ciupe, Nagy Endre ● Costumele: Vioara Bara ● Muzica: Mathias Thurow ● Distribuția: Magda Stief (Bătrâna), Biró József (Bătrânul), Dimény Áron (Oratorul), Kali Andrea (xxx).

O atmosferă cu totul diferită pare să degaje **Scaunele**, celălalt spectacol montat de Vlad Mugur la Teatrul Maghiar din Cluj. Și e, fără îndoială, diferită, în măsura în care aici avem de-a face cu o dramă existențială unde absurdul nu ascunde – pentru percepția actuală, cel puțin – tragicul, ci îl accentuează și îl acutizează. Dar e, totodată, numai în aparență diferită, în măsura în care sensibilitatea artistică a regizorului a descifrat textul ionescian pe coordonatele aceleiași înțelegeri pline de compasiune față de splendoarea și mizeria condiției umane.

În viziunea lui Vlad Mugur, **Scaunele** e un final de partidă, finalul partidei pe care individul o joacă până în ultima clipă cu lumea, cu Dumnezeu, cu semenii, adică, de



Magda Stief în Scaunele de Eugen Ionescu la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj (regia: Vlad Mugur)

fapt, cu sine însuşi. Căci, deşi alcătuiesc un cuplu sudat, s-ar zice, de amintiri, bucurii, frustrări, speranţe şi spaime comune, Bătrâna şi Bătrânul sunt iremediabil singuri; singuri nu pentru că nu au pe alţii în jur, ci pentru că fiecare nu-l are pe celălalt decât ca oglindă şi ecou. Nu ca partener autentic, aşadar, ci numai ca reflex al propriei neputinţe de a comunica. Închişi – de cine altcineva decât de ei înşişi? o spun lămurit funiile ce unesc trupul Bătrânei cu uşile odăii – într-un refugiu sordid (foarte expresiv, decorul claustrant realizat de T. Th. Ciupe şi Nagy Endre), cei doi îşi aşteaptă, îşi convoacă moartea pe care ei o doresc sub chipul unei ultime comuniuni, al unei ultime împărtăşanii; vor adică, în fine, să comunice, să împărtăşească. Dar năvala scaunelor ce pătrund în încăpere zdrobindu-i pereţii nu le populează singurătatea decât cu o absenţă multiplicată la infinit, aşa cum apariţia Oratorului mut închide pentru totdeauna cercul tăcerii, al incomunicabilităţii. Fiecare moare singur.

Reprezentaţiei bucureştene i-a lipsit, din cauza unui accident tehnic, imaginea finală: pe ecranul televizorului adus în scenă de Orator ar fi trebuit să apară un peşte zbătându-se, cu gura deschisă, nu după aer, ci după apă – ne-a explicat regizorul. Desigur, era o încheiere inspirată. Oricum, însă, ideea şi metafora spectacolului au răzbătut, deplin transparente, spre public. Graţie şi jocului de intensă concentrare dramatică al protagoniştilor Magda Stief şi Biró József, care au izbutit să dea, împreună cu Vlad Mugur, cea mai viguroasă transpunere scenică (dintre cele văzute de mine) a acestei piese.

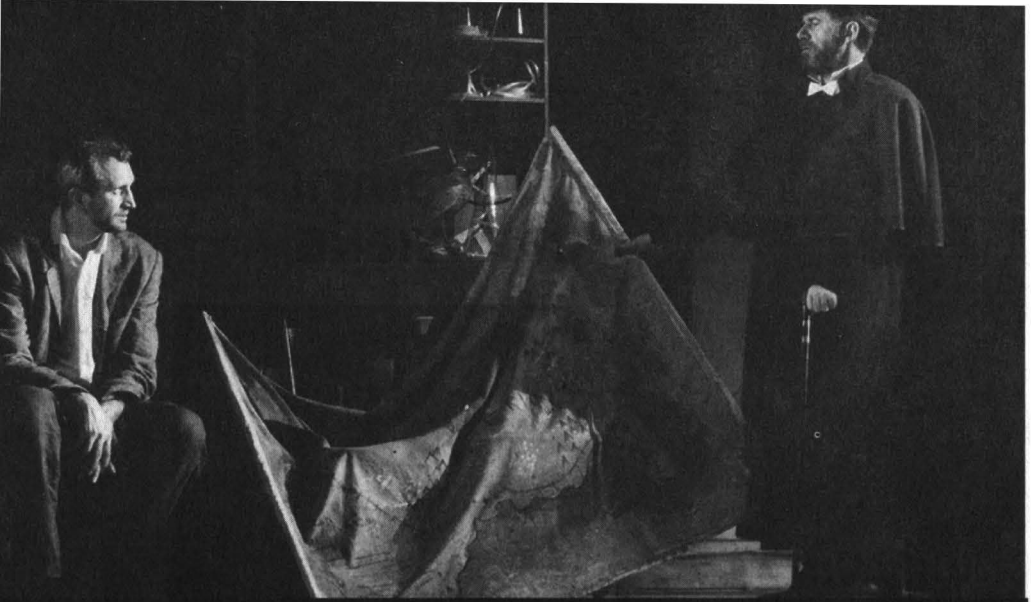
ALICE GEORGESCU

PREMONIŢII CEHOVIENE

DON JUAN À LA RUSSE, adaptare de Gelu Colceag după „Piesa fără titlu" de A. P. Cehov. Traducerea: Leonida Teodorescu ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentaţiei: 18 aprilie 1997 ● Regia: Gelu Colceag ● Scenografia: Liliana Cenean, Ştefan Caragiu ● Distribuţia: Irina Mazanitis (Anna Petrovna), Ionel Mihăilescu (Voinițev), Valeria Sitaru (Sofia Egorovna), Florin Zamfirescu/Niculae Urs (Glagoliev), Mircea Constantinescu (Trileţki), Şerban Ionescu (Platonov), Crina Mureşan (Saşa), Gelu Niţu (Osip), Doina Şandru (Katia), Dumitru Bogomaz (Iakov).

Amabilitatea unui prieten îmi pune sub ochi recenzia la volumul de corespondenţă amoroasă dintre autorul rus Anton Cehov şi actriţa Olga Knipper. Căsătoria lor, din 1901, i-a uimit pe toţi prietenii şi, firește, le-a necăjit pe toate celelalte (nu puţine) candidate la acest mariaj. Nu doar rivalele, ci şi femeile din familie o detestau pe actriţă, considerând-o o ipocrită, care nu-l iubea cu adevărat pe Cehov. Corespondenţa pare a dovedi că această căsătorie nu a fost decât efectul unei conspiraţii puse la cale de stăpânii şi şefii Teatrului de Artă, Nemirovici-Dancenko şi Stanislavski, pentru a-şi asigura dreptul de proprietate asupra tuturor pieselor lui Cehov.

Scrisorile lasă să răbufnească o ostilitate agresivă între persoane pe care ne-am obişnuit să le considerăm suave şi delicate, meschinăria şi egolatria care însoţesc sublimul în mediile artistice dintotdeauna şi de pretutindeni. Până şi Maşa Cehov, sora atât de delicată şi tolerantă din corespondenţa pentru care ea îşi dăduse acordul să fie publicată, apare – în mod direct sau reflex – posesivă, autoritară, capricioasă. Şi toate celelalte femei gravitând în jurul acestui bărbat celebru şi bolnav, iubitor de singurătate şi însetat de societate, au ceva morbid în patima cu care-l iubesc, urmărindu-şi de fapt propriile scopuri. S-ar putea spune că piesa niciodată terminată şi începută la 18–20 de ani nu face decât să prevestească inexplicabilul care va însoţi relaţia lui Cehov cu lumea. Nu este o piesă autobiografică acest **Hamlet de provincie** sau **Don Juan à la russe**, pentru că biografia



Şerban Ionescu şi Florin Zamfirescu în Don Juan à la russe **după Cehov la Odeon (regia: Gelu Colceag)**

nu exista încă, dar este o încercare de a descrie iţele care-i leagă pe oameni la vedere, despărţindu-i de fapt. S-a mai făcut observaţia că în acest material dramatic inform există toate piesele şi personajele viitoare ale lui Cehov. Inclusiv propria opinie despre sine. Când regizorul Gelu Colceag îşi gândeşte mizanscena pe două linii distincte – în avanscenă şi în adâncimea spaţiului de joc –, el accentuează una dintre senzaţiile covârşitoare degajate de lectura operei lui Cehov: duplicitatea schizoidă, prăpastia caracterelor acoperite întâmplător şi incomplet de o pojghiţă de sensibilitate, capacitatea de a elabora un discurs autonom atât faţă de subiect, cât şi faţă de obiect. Scenografia semnată de Liliana Cenean şi Ştefan Caragiu plasează obiectele şi panourile în spaţiul vast al scenei în aşa fel încât să accentueze starea de sufocare, claustrarea mentală autoimpusă. Acolo unde ar trebui să fie viaţa e nimicul şi cu cât acest nimic este mai înghesuit mobilat, cu atât este mai evidentă inconsistenţa lui. Regia impune această concluzie prin elaborarea propriului scenariu din stufosul text al dramei, prin calmul de autopsier cu care analizează relaţiile dintre personaje, controlând mereu ambiguitatea, tensiunea falselor patimi şi neputinţa personajelor de a se apropia de adevărul pe care pretind că-l caută.

În celebrul său film „Piesă neterminată pentru pianină mecanică", Nikita Mihalkov l-a distribuit în rolul lui Platonov pe Alexandr Kaliaghin, un bărbat micuţ, grăsuţ, aproape chel, nepredestinat prin fizic să polarizeze iubirile tuturor femeilor din jurul său. Kaliaghin exacerba candoarea, situaţia bărbatului-copil care-şi caută în femeia iubită ocrotirea maternă. Farmecul său era neputinţa. Şerban Ionescu este un Don Juan à la russe, care se deosebeşte de personajul universal prin faptul că nu el fuge după femei, ci, invers, ele îi forţează reciprocitatea şi îi atribuie personalitatea. Pentru soţia lui, Saşa, este soţul grijuliu, pentru moşiereasa Anna Petrovna ar fi amantul ideal, pentru fosta lui iubită, Sofia Egorovna, este un intelectual care – cu ajutorul ei – îşi poate împlini din nou vocaţia devotamentului faţă de un ideal. Iar el nu este nimic din toate astea. Actorul construieşte un personaj volatil, cu o superficialitate mascată de mister, care provoacă un soi de compătimire: el o doreşte mereu pe cealaltă, care tocmai a plecat, nu pe cea care-l copleşeşte cu avansuri. Actorul joacă bine această fugă împiedicată, incapacitatea de a se concentra, de a-şi auzi interlocutorul, interlocutoarea. Treaz, el pare beat, când e beat, e mai decis şi mai precis, păcat că treaz fiind nu-şi mai aminteşte ce a promis. Hăituit şi scârbit actorul este cu prisosinţă; îi lipsesc poate pauzele de respiraţie, calmul acceptării propriei persoane, fără de care viaţa ar fi imposibilă. Calm la care a ajuns Glagoliev, în interpretarea lui Florin Zamfirescu. Compoziţia pe care ne-o propune actorul este uimitoare prin adevăr şi precizie: puterea personajului nu este determinată nici de inteligenţă, nici măcar de avere, folosită ca un instrument. În interpretarea lui Florin Zamfirescu, Glagoliev are răbdare, are curajul de a spune exact ce gândeşte şi de a stabili cu precizie preţul sentimentelor, al devotamentelor, al afecţiunii. Faptul că oamenii sunt slabi nu îi împiedică să fie ticăloşi şi, sub veşmântul zdrenţuit al ramolismentului, cinismul şi prostia lui Glagoliev dau substanţă unui personaj sumbru şi ridicol în acelaşi timp. Îl susţine cu brio Irina Mazanitis, în rolul moşieresei care îşi suprasolicită feminitatea pentru a nu observa că, de fapt, viaţa a trecut. Anna Petrovna e autoritară şi neajutorată, senzuală şi pură, isteaţă şi gâscă, un personaj care „se pune mereu în scenă" în funcţie de partener. Irina Mazanitis izbuteşte să arate spectatorilor ceea ce ţine ascuns faţă de celelalte personaje: disperarea, când elegantă, când dizgraţioasă, teama că viaţa s-a dus ascunzându-i ei comorile oferite altora. La celălalt pol, Crina Mureşan este soţia tâmpă din devotament, Saşa, monotonă şi monogamă, dorind să păstreze în orice condiţii ceea ce a dobândit de la viaţă. Probabil că ea îl înţelege cel mai bine pe Platonov, şi actriţa accentuează prostia din care este alcătuită candoarea, pentru a-i oferi o satisfacţie în plus mediocrităţii soţului ei: lângă Saşa, orice inteligenţă pare înaripată, orice escapadă este justificată. Latura triunghiului desenată de Valeria Sitaru – Sofia Egorovna, femeia care poate depune mărturie în legătură cu genialitatea juvenilă a lui Platonov – este mai puţin convingătoare. Actriţa nu prea e hotărîtă ce să joace: ceea ce se spune despre ea, ceea ce crede ea despre sine sau ceea ce este ea într-adevăr. Această rătăcire între planuri lasă replicile să curgă corect, dar fără ecou. Soţul ei şi fiul Annei Petrovna, Voiniţev, este jucat bine de Ionel Mihăilescu: bărbatul care nu va ieşi niciodată din adolescenţă, încurcând viaţa tuturor şi pe a sa proprie. Unul dintre acele personaje necesare subiectului, puse în scenă pentru ca eroii să nu vorbească singuri, este Trileţki, căruia interpretul său, Mircea Constantinescu, îi dă consistenţă şi semnificaţie. Interesat să nu se certe cu nimeni, Trileţki îi dispreţuieşte pe toţi, tocmai pentru că depinde de ei. Un personaj izolat în dramaturgia lui Cehov (nu şi în proza lui) este ţăranul-criminal Osip, contrast brutal pentru aceşti boieri care beau ceai când iubesc şi vodcă dacă sunt trădaţi. Şi regizorul, şi interpretul – Gelu Niţu – cad victimă clişeelor „sufletului slav": patetism exterior, priviri nostalgice, gemete, gesturi largi. Scenele lui sunt melodramatice, fără a fi şi sentimentale.

Revenind la această piesă de tinereţe a lui Cehov, regizorul Gelu Colceag dă un examen de maturitate creatoare prin puterea de a se exprima prin ceilalţi, prin ştiinţa de a-şi adecva mijloacele la posibilităţi, prin flexibilitate şi supunere la obiect.

În spectacolul de la Odeon, intuiţile lui Cehov tânăr se sincronizează cu arta dramaturgului matur, pe care noi îl iubim aşa cum îl iubesc femeile pe Platonov: fără să poată explica prea bine de ce.

MAGDALENA BOIANGIU

STÂLPUL CASEI

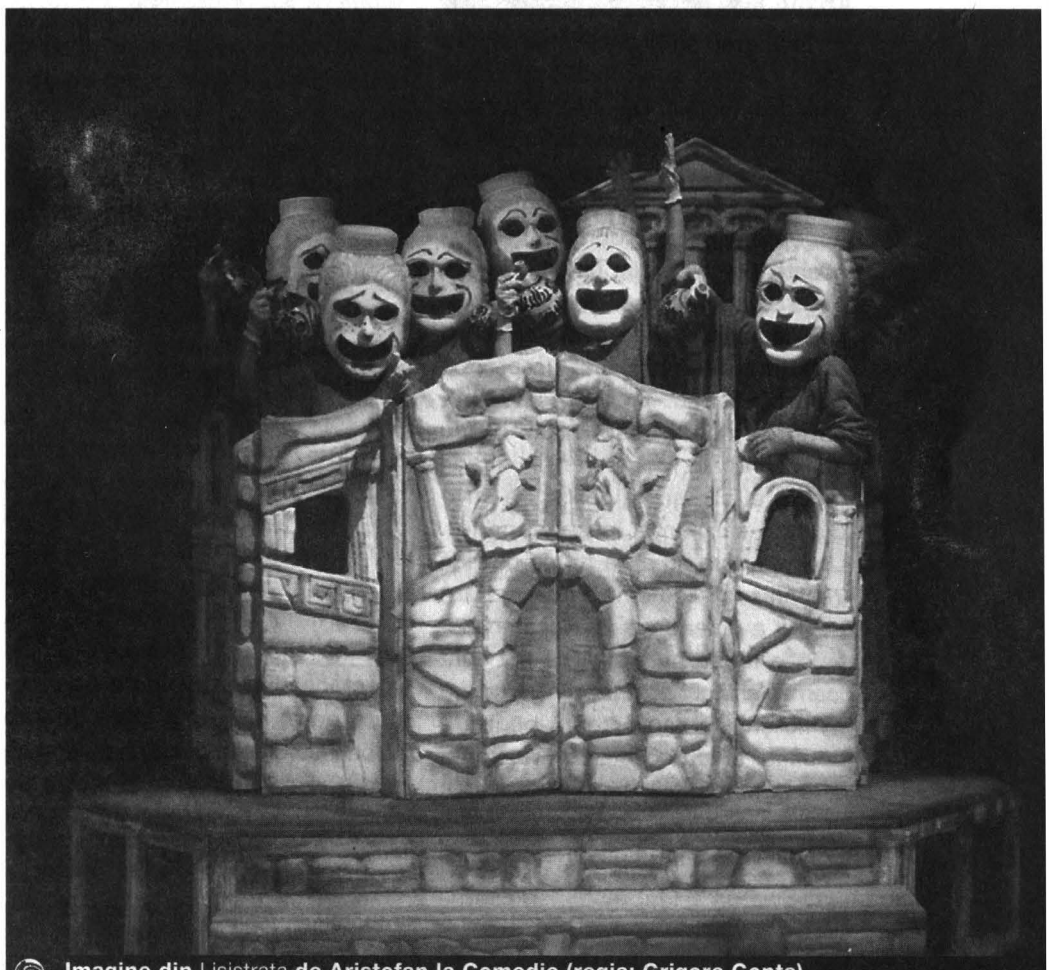
LISISTRATA, adaptare de Grigore Gonța după Aristofan ● TEATRUL DE COMEDIE ● Data reprezentației: 11 mai 1997 ● Regia: Grigore Gonța ● Scenografia: Nina Brumușilă ● Dansuri: Roxana Colceag ● Aranjament muzical: Dorina Crișan Rusu ● Măști: Dinu Carcaleteanu ● Distribuția: Gabriela Popescu (Lisistrata), Magda Catone (Cleonichi), Virginia Mirea (Mirini), Dorina Chiriac (O corintiană), Mihaela Teleoacă (Lampito), Dan Tudor (Chinisios), Alexandru Pop (Un mesager), Dan Tufaru (Un ambasador spartan); în alte roluri: Dumitru Chesa, Silviu Stănculescu, Gheorghe Șimonca ș.a.

Afirmarea din ce în ce mai accentuată a valorilor feminismului a adus în actualitate această picantă piesă a lui Aristofan. Hotărîte să determine încheierea păcii, femeile **polis**-urilor grecești recurg la greva conjugală. Problema este politică, ea ține de raporturile de putere și de încercarea de a le modifica. Democrația grecească excluzând femeile, acestea nu pot exercita nici presiunea urnelor, nici pe aceea a **lobby**-urilor. Folosind armele erotismului, ele declanșează, prin alternanța între stimulare și refuz, pulsiuni de nesuportat partenerilor războinici, care nu pot scăpa de tensiune altfel decât cedând. Am văzut cândva, prin anii '60, versiunea comic-edulcorată a piesei sub forma unei operete de succes și, tot atunci, un film de o inteligență crispată al lui Bo Widerberg, care pedala pe iminenta emancipare totală a femeilor.

Grigore Gonța este mai puțin interesat de actualizarea politică a piesei, respingând, totodată, frivolitatea dulceagă învelită în frunze de viță. A făcut o comedie erotică, extrem de picantă, fără să depășească niciodată limitele bunului-gust. Spectacolul lui explorează detaliat strategiile erotice puse în practică după planurile Lisistratei, constituindu-se astfel într-un adevărat manual vivant de **ars amandi**. Centrul scenei este Acropola ateniană, spațiu nu atât de refugiu, cât de celebrare a forței falice a coloanelor. Etimologii fanteziste fac din faimosul Erechteion un templu care adăpostește secretele subtile ale erecției. Astfel, femeile ocupă în mod simbolic centrul de comandă al mecanismelor sexuale. Interesant se subliniază în spectacol că nu refuzul simplu este frustrant în plan erotic, el nu ar fi nici măcar operant, având în vedere forța agresivă a partenerilor, cât cedarea lipsită de entuziasm, neparticiparea, supunerea inertă. Bărbații sosesc pe puntea care traversează centrul sălii, încercând să-și convingă, mai cu binele, mai cu răul, partenerele aflate în centrul scenei. Apoi, de o parte și de cealaltă a Acropolei se înfruntă două grupuri mascate, corurile, astfel încât spațiul de joc este structurat pe două axe perpendiculare care canalizează fluxurile energetice. Grigore Gonța reușește pe deplin scenele cu grupuri numeroase, știe să organizeze bine spațiul, să diversifice personajele fără a slăbi coeziunea grupurilor din care acestea fac parte. Îl ajută mult costumele și în special măștile, expresive, foarte reușite. Actorii joacă antrenant, într-un mereu instabil echilibru între picanterie și vulgaritate, fără însă ca vreodată să-l piardă. Poate că dansul final este excesiv prelungit, iar atmosfera de chermesă minimalizează importanța instrucției erotice desăvârșite pe parcurs.

Gabriela Popescu este o Lisistrată vitală, stăpână pe armele seducției, totdeauna îndrăzneață, niciodată vulgară. Magda Catone și Dan Tudor au o scenă erotică memorabilă, foarte bine jucată. Alexandru Pop este vioi și simpatic ca întotdeauna. Toți actorii practică un bun joc de echipă, fiind bine sudați, dar găsind în același timp mijloacele de a se individualiza.

Coregrafia este destul de banală, în prestația Roxanei Colceag. Muzica este plăcută și antrenantă, scenografia, excelentă. Spectacolul este exemplar în ceea ce privește coordonarea unui număr mare de actori; în ultimul timp am văzut, în cazuri similare, fie o îngrămădeală informă pe scenă (**Oedip, Tamerlan**), fie o uniformizare ca la spectacolele sportive de gală (**Danaidele**).



Imagine din Lisistrata **de Aristofan la Comedie (regia: Grigore Gonța)**

ADRIAN MIHALACHE

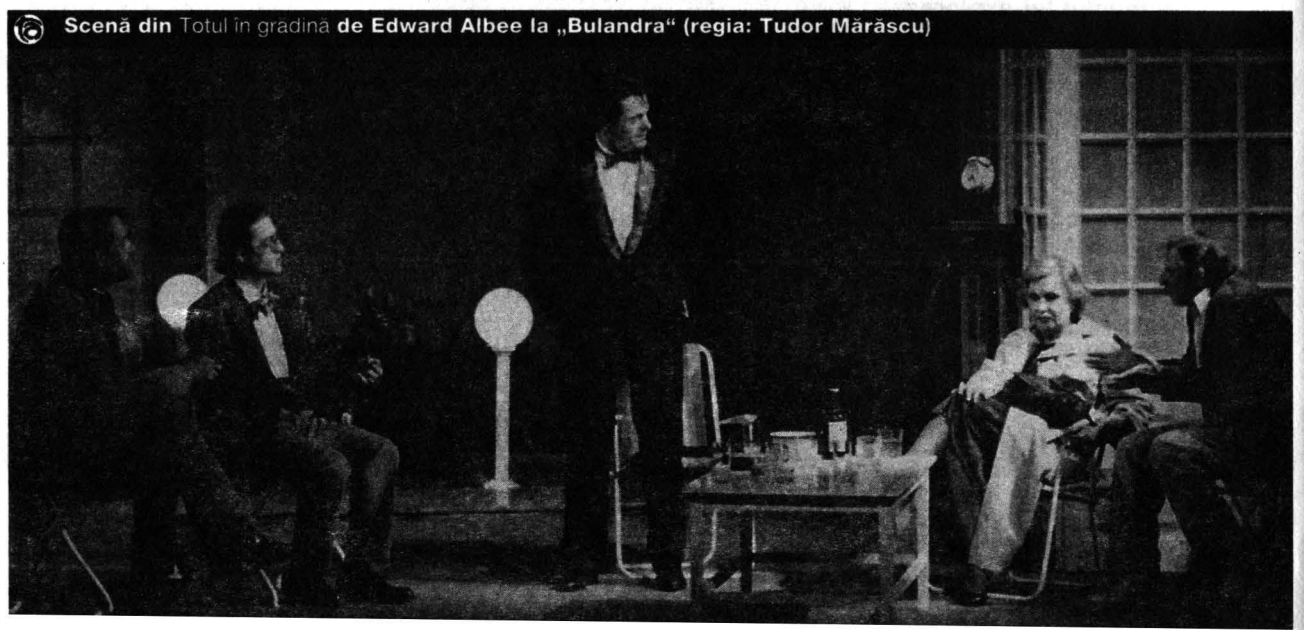
NU BANII ADUC FERICIREA, CI NUMĂRUL LOR

TOTUL ÎN GRĂDINĂ de Edward Albee. Traducerea: Antoaneta Ralian ● TEATRUL „BULANDRA" ● Data reprezentației: 1 iunie 1997 ● Regia: Tudor Mărăscu ● Scenografia: Nina Brumușilă ● Muzica: Gabriel Bassarabescu ● Distribuția: Maia Morgenstern (Jenny), Mircea Rusu (Richard), Florian Pittiș (Jack), Rodica Tapalagă (Doamna Toothe), Cezar Boghină (Roger), Daniela Nane (Beryl), Petre Lupu (Chuck), Diana Dumbravă/ Ruxandra Medeleanu (Louise), Valentin Popescu (Gilbert), Silviu Geamănu (Perry), Marcela Motoc (Cynthia).

Este greu să-l convingi pe un om sărac că banii și lăcomia sunt cauza decăderii morale. De altfel, și sărăcia este în aceeași măsură purtătoare de germeni ai confuziei etice, atâta doar că nevoia este o scuză colectivă acceptată ca o circumstanță atenuantă. Dar nu e clar unde începe și unde sfârșește nevoia sau de la ce linie încolo nevoile devin capricii și răsfățuri, dacă nu chiar un pretext pentru desfrâu. **Totul în grădină** este o piesă despre un cuplu american care face parte din stratul mediu al clasei mijlocii și se străduiește să ajungă în cel superior. Umilința de a nu avea tot ce posedă vecinii, de a calcula fiecare sfanț pentru a putea face față aparențelor este la fel de puternică pe cât sunt foamea și frigul pentru cel care nu are nimic și fură sau omoară pentru a dobândi strictul necesar. Frustrarea este la fel de intensă, orice conținut ar avea noțiunea de strict necesar. Sondajul pe care Albee îl efectuează în acest teritoriu al societății americane – descris în proză cu mari delicii ironice de Updike, Cheever ș.a. – nu-i relevă nimic necunoscut: oamenii aceștia curățel și politicoși sunt gata de orice – chiar și de crimă – pentru a se înfrupta din binefacerile prin care societatea de consum le stimulează necesitățile.

Înainte de 1989, această piesă ar fi fost recepționată de autorități ca o critică a societății capitaliste, de public, ca un vis de pe altă planetă, de artiști, ca un instrument pentru a-și dovedi arta interpretării. Acum, deși clasa mijlocie românească trăiește sub nivelul șomerilor din Statele Unite, perspectiva psihologică a devenit familiară, premisele dramei au pecetea realității. Așa cum povestește și regizorul Tudor Mărăscu în caietul-program, spectacolul din 1979 cu aceeași piesă avea ceva „exotic", era ca un film american. „Acum piesa lui Albee s-a transformat într-un semnal de alarmă pentru societatea românească aflată în degringoladă." E puțin probabil că societatea românească preocupată de **restitutio in integrum** și de toate câștigurile care se pot obține fără efort ar mai avea urechi de auzit un semnal. Desigur, e bine că el există, ferindu-i de păcat pe aceia care n-au nici o șansă de a-l practica. Spectacolul are o valoare de sinestătătoare, el spune ceva despre bărbații și femeile dintotdeauna și de pretutindeni, nu este o lecție de morală pentru Fane Spoitoru și Sever Mureșan.

Într-o suburbie americană, locuită în exclusivitate de albi fideli moralei creștine și prejudecăților constitutive ale cercului lor, o pereche care se apropie de vârsta mijlocie trăiește puțin peste mijloacele ei materiale. Scenografia Ninei Brumușilă creează cadrul acțiunii, casa care se bănuiește, grădina care e mai mult un țarc decât un spațiu al libertății. Ecranele pe care se proiectează umbra artistului sunt exterioare cadrului precis delimitat al scenei. Bărbatul, Mircea Rusu, face tot ce poate pentru a menține „fața" familiei. E generos cu măsură, zgârcit cu aplicație, are din când în când intuiția că viața nu se poate rezuma la perpetua amânare a satisfacțiilor. Maia Morgenstern (soția lui) interpretează cu grație feminitatea frustrată de apropierea vârstei când feminitatea devine inutilă, actrița sugerează inteligent că acceptarea compromisului moral, a discretei prostituții de lux nu este motivată doar de rațiuni financiare, ci și de nevoia de a trăi și altfel decât în tiparul căsniciei. Prea încrezătoare însă în faptul că poate face orice oricând, Maia Morgenstern construiește uneori grăbit, omițând parcă să pună mortarul între cărămizi. E fermecătoare, dar farmecul ei e lipsit și de întrebări, și de tandrețe, atât de sentimente, cât și de inteligență. Relației confuze cu soțul i se adaugă ambiguitatea relației cu Jack, artist-diletant, celibatar, posesor al unei averi care-l diferențiază de ceilalți vecini. Personajul, care o bună bucată din



Scenă din Totul în grădină de Edward Albee la „Bulandra" (regia: Tudor Mărăscu)

piesă se identifică cu vocea autorului, este jucat de Florian Pittiş cu discreţie şi cu o bună situare la răscrucea dintre public şi partenerii de scenă. El este străinul, cel ce posedă ocheanul prin care se vede adevărata dimensiune a problemelor, e generos şi ar vrea să le dea prietenilor lui banii după care tânjesc, dar nu ştie cum, o iubeşte pe Jenny, ea nu rămâne indiferentă faţă de gesturile lui, dar traiectoriile lor nu se întâlnesc cu adevărat decât în momentul final. Jack este martorul dezvăluirii: toate femeile din scenă recunosc că practică prostituţia, dovedindu-se că soţii lor acceptă situaţia fără prea multe procese de conştiinţă. Situaţia e suportabilă cât timp e secretă. Prezenţa lui Jack ameninţă acest seoret şi crima colectivă este singura cale de a asigura continuitatea aceleiaşi aparenţe. Acest moment spre care creşte spectacolul e rezolvat însă simplu, parcă o dată cu dispariţia lui Jack ar pieri şi puterea de a judeca şi de a da reprezentare judecăţii. Un rol esenţial în piesă, ca şi în spectacol, îl are Doamna Toothe, interpretată de Rodica Tapalagă. Această englezoaică (tot ce e britanic impune în America prin stil) autoritară şi insistentă, un fel de altă Doamnă Warren, dar care nu-şi permite niciodată să apeleze la justificări melodramatice, este însăşi personificarea mecanismului alienat şi alienant. Ea este organizatoarea reţelei de prostituate de lux (în care include toate femeile adecvate din cartier), dar această afacere nu are nimic comun cu morala: există cerere, există ofertă, trebuie să existe şi cineva care să facă legătura. Rodica Tapalagă aproape că explică din ce sentimente omeneşti este alcătuită neomenia, dar această explicaţie este atât de integrată în expresie, încât evoluţia actriţei se situează comod la graniţa dintre realitate şi simbol, acolo unde ar fi trebuit să fie şi restul distribuţiei. Produse ale aceleiaşi şcoli de teatru ca şi mai tinerii lor colegi de scenă, Rodica Tapalagă şi Florian Pittiş se deosebesc de aceştia prin felul în care îşi iau în serios talentul: viaţa personajelor lor nu se desfăşoară sub semnul improvizaţiei şi al mâzgălelii, ci în perimetrul reconfortant al coerenţei şi consistenţei. Evoluţia întâmplătoare a grupului de invitaţi, reacţiile lor fiind menite să potenţeze drama cuplului principal, este convenţională. Ei nu comunică nici între ei, nici cu publicul, ceea ce, probabil, contribuie în bună măsură la senzaţia că spectacolul durează mai mult decât era necesar.

Războiul dintre lăcomie şi morală este declanşat corect în spectacol. Şi nu e vina realizatorilor că nu se întâmplă ca în basme, unde virtutea triumfă şi viciul e pedepsit.

MAGDALENA BOIANGIU

IDEOLOGIILE (şi ideologii) TREC, TROGLODIŢII (şi dramele lor) RĂMÂN !

DANSUL SERGENTULUI MUSGRAVE de John Arden ● TEATRUL MIC ● Data reprezentaţiei: 12 iunie 1997 ● Regia: Constantin Rădoacă ● Scenografia: Victor Ştrengaru, Anca Păslaru ● Muzica: Cătălin Târcolea ● Mişcarea scenică: Ion Tugearu ● Distribuţia: Emil Hoştină (Soldatul Sparky), Constantin Florescu (Soldatul Hurst), Sorin Medeleni (Soldatul Attercliffe), Petre Nicolae (Sergentul Musgrave), Petre Moraru (Primarul), Nicolae Iliescu (Pastorul), Papil Panduru (Ofiţerul de poliţie), Radu Amzulescu (Bludgeon), Constantin Rădoacă (Minerul greoi), Vitalie Bantaş (Minerul bătăios). Avram Birău (Walsh, miner sindicalist), Bogdan Rădulescu (Un miner), Adriana Şchiopu (Doamna Hitchcock), Oana Ioachim (Annie), Niki Ieremciuc (Un ofiţer din regimentul dragonilor).

Acum 40 de ani, **Apele Babilonului**, grele de mizeria mahalalelor londoneze, luau cu asalt Royal Court, la numai un an de la **Priveşte înapoi cu mânie**. De altfel, John Arden a păstrat totdeauna o oarecare distanţă faţă de „The Young Angry Men", făcând figură de vizionar utopic ce invită la meditaţii pe teme reale.

Nu sunt greu de stabilit motivaţiile aducerii astăzi pe scenă a piesei sale celei mai cunoscute, **Dansul sergentului Musgrave** (1959), clamând cu intoleranţă împotriva violenţei. Constantin Rădoacă este el însuşi un „furios", nu tocmai tânăr, cu state de revoltă estivală pe tărâmul cinematografiei, la ora actuală aproape sterp, de unde şi translarea regizorului în templul Thaliei şi Melpomenei, care încă respiră normal. Criza societăţii româneşti îşi poate afla aproximative similitudini cu aceea din perioada postbelică, atunci când s-a născut vestitul curent protestatar din literatura engleză. Acesta viza minciuna şi practicile oneroase, omnipotenţa banului, lipsa criteriilor morale limitând orizontul insului de rând, care ajungea să-şi consume indignarea în cadrul restrâns al familiei.

Inspirată din războiul purtat de Anglia împotriva Ciprului imediat după cel de al doilea război mondial, dar având acţiunea plasată undeva la sfârşitul secolului trecut, această „parabolă politică" se doreşte nonistorică pentru a se sublinia permanenţa flagelului: războiul şi, implicit, manipularea.

Înscrisă în repertoriu mai demult, constituind – deliberat sau nu – un diptic cu piesa lui Maxim Gorki **Copiii soarelui** în viziunea lui Cristian Hadji-Culea, această dramă pseudomistică s-a nimerit să aibă premiera când o nouă mineriadă era pe cale să se declanşeze, şi se poate ca această primejdie să fi estompat impactul cu publicul, şi călit, şi blazat. Având de „luptat" cu montări anterioare – precum aceea, faimoasă, a lui Peter Brook, care a convertit balada originară într-un coşmar al deznădejdii, aceea, puţin cunoscută, a lui Radu Penciulescu de la Târgu-Mureş, în maniera Living Theatre, şi aceea cu totul obscură de pe scena Teatrului Mic din anii '70 –, Constantin Rădoacă pare a fi încercat să se racordeze la un experiment ulterior scrierii piesei. Este vorba

despre spectacolul lui John Osborne **O datorie plătită**, remake după Lope de Vega, realizat cu tehnicile lui Grotowski, folosite în celebrul său **Prinţ Constant** după Calderón: o succesiune de revelaţii provocate de exacerbare sexuală şi frenezie sado-masochistă. Doar că tardiva tentativă bucureşteană nu este dusă până la capăt, împotmolirea soldându-se cu pierderea de sub control a jocului actoricesc şi a mizei montării. Interpreţii s-au abandonat incertitudinii direcţiei de scenă, care a oscilat între un realism cvasi-cinematografic şi un expresionism magic. Expresionism intenţionat de scenografii Victor Ştrengaru (cu experienţă mai veche în lectura textului, dar în postura de actor) şi Anca Pâslaru, şi radicalizat prin schiţa coregrafică a lui Ion Tugearu. Din amalgamul sugestiilor nu a rezultat însă modernitate, ci desuetudine. În cutia de rezonanţă a decorului – executat exclusiv din scândură, asemeni unui şopron, adăpost efemer pentru o beţie, o noapte de dragoste pasageră, sau eşafodaj pentru o adunare populară –, entităţile generice nu au ponderea scontată. În ciuda aportului individual conformat indicaţiilor caracteriale – minerul „greoi" Constantin Rădoacă, minerul „bătăios" Vitalie Bantaş, liderul sindicalist Avram Birău, minerul oarecare Bogdan Rădulescu –, global „socialul" e palid. „Politicul" – în schimb – e caricatural în diverse grade: de mare fineţe fariseică, Pastorul lui Nicolae Iliescu; de groasă şarjă, Primarul lui Petre Moraru; de crasă infatuare, Ofiţerul de poliţie al lui Papil Panduru. Marinarul lui Radu Amzulescu evoluează permanent într-un balet contorsionat – la propriu şi la figurat –, dar nu izbuteşte să se impună ca alter-ego maleabil al protagonistului. Petre Nicolae, la rându-i, pare stânjenit de rol, care-l obligă la un interesant contre-emploi, altfel bine conturat, dar nu pe deplin împlinit: animat de convingerea iluzorie că va putea să-i determine pe semenii săi să se lepede de rele printr-un dublu exerciţiu (fizic – dansul ritualic şi psihic – refuzul înrolării sub flamuri străine intereselor insului de rând), eroul său, sergentul Musgrave, are momente în care poartă un nebulos halou benefico-malefic. Îl secondează în registrele discreţiei Sorin Medeleni – moderatul pacifist Attercliffe, cu adevărat adept al non-violenţei; Constantin Florescu – Hurst, ostaşul îmbolnăvit de o blazare sfâşietoare, vecină cu demenţa; Emil Hoştină, – Sparky, de o surprinzător de suavă inocenţă. Inocenţă evidenţiată în relaţia tandră cu generoasa Annie, căreia Oana Ioachim îi redă fragilitatea mereu oţelită şi din nou zdrobită. În ciuda protecţiei acordate de către stăpâna ei, Doamna Hitchcock – Adriana Şchiopu, deopotrivă hangiţă ospitalieră şi femeie conştientă ce încearcă să tempereze elanurile hazardate şi crimele premeditate, urmărind totul cu ochii înlăcrimaţi de tensiunea neputinţei de a înfrâna fanatismul demolator al tuturor.

IRINA COROIU

Oana Ioachim şi Petre Nicolae în Dansul sergentului Musgrave **de John Arden la Teatrul Mic (regia: Constantin Rădoacă)**

UN MUSICAL EMOŢIONANT

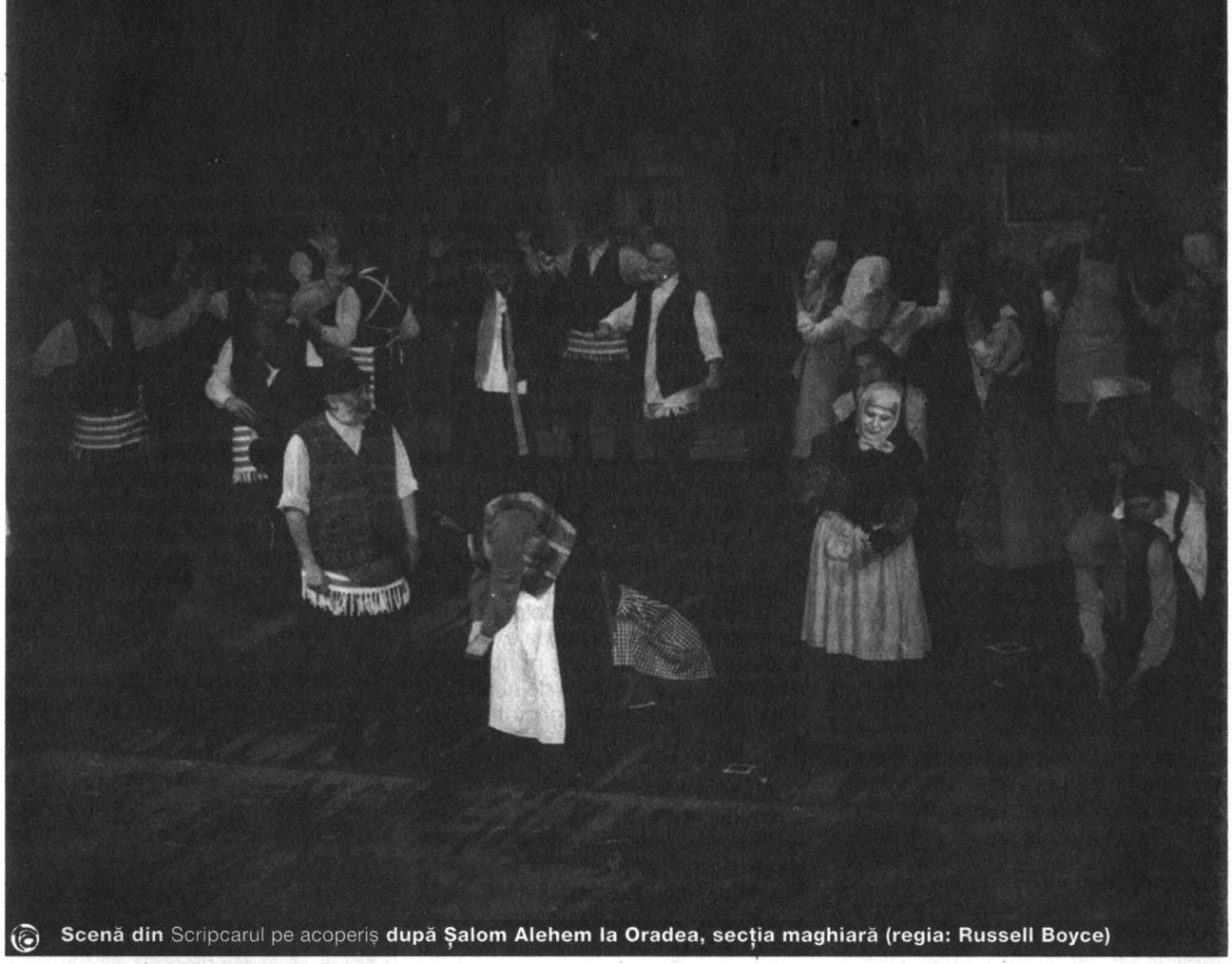
SCRIPCARUL PE ACOPERIŞ, musical de Joseph Stein, Sheldon Harnick şi Jerry Bock, după Şalom Alehem ● TEATRUL DE STAT DIN ORADEA, secţia maghiară ● Data reprezentaţiei: 13 aprilie 1997 ● Regia: Russell Boyce ● Decorul: Bölöny Vilmos ● Costumele: Kelémen Kata ● Muzica: Rezmüves Zoltán ● Coregrafia: Szöcs Elemér ● Distribuţia: Ács Tibór (Tevie), Firtos Edit (Hodel), Szöcs Erika (Cejtel), Solyom Katy (Chava), Kovács Levente jr. (Motel), Medgyesfálvi Sándor (Percsik), Dobos Imre (Mordechai), Hajdu Géza (Lazar Wolf), Bányai Irén (Iente), Bathó Ida (Sandel), Borsos Barna (Rabbi), Meleg Vilmos (Avram), Földes László (Nahum), Kiss Török Ildikó (Bunica Cejtel), Rácz Mari (Fruma Sara), Szabó Eduard (Mendel), Dunkler Róbert (Fedyka), Zsadayi Zoltán (Saşa), Ion Abrudan (Poliţistul), Mircea Cosma (Violonistul) ş.a.

Un spectacol muzical pe o scenă românească nu este ceva neaşteptat. Un spectacol muzical pe afişul oricărei trupe maghiare din România, în orice timp – şi cu atât mai mult în vremuri de tranziţie –, este ceva şi mai obişnuit. Un spectacol de acest fel, cu mesaj civic limpede, emoţionant şi dramatic – iată însă un lucru mai puţin obişnuit. Gestul colectivului artistic maghiar de la Oradea merită toate laudele.

Regizorul irlandez Russell Boyce şi Szábo Pallai Ágnes (asistenţă de regie), Bölöny Vilmos (decor), Kelémen Kata (costume), Szücs Elemér (coregrafie), Rezmüves Zoltán (muzică) au construit un spectacol solid, de o simplitate care atestă limpede talent autentic şi stăpânire perfectă a mijloacelor specifice genului.

Prima remarcă ar fi opţiunea creatorilor pentru un spaţiu aerat, simplu, în care, plantate rafinat, elementele de decor (casa, o masă de nuntă, căruţul lui Tevie cu oalele de lapte) marchează excelent momentele principale din spectacol, iar dansurile şi mişcarea grupurilor, ale tinerilor şi fetelor care cântă se desfăşoară în perfectă armonie cu scenele dramatice propriu-zise.

Fiecare apariţie a lui Tevie – Ács Tibór – la arlechin, în binecunoscutele şi savuroasele sale discuţii cu bunul Dumnezeu, aduce un element nou, care ţine mai degrabă de ştiinţa



Scenă din Scripcarul pe acoperiş **după Şalom Alehem la Oradea, secţia maghiară (regia: Russell Boyce)**

actorului de a folosi mereu alte mijloace şi intonaţii pentru a trezi de fiecare dată zâmbetul uşor întristat, plin de duioşie al spectatorului. El joacă, **trăieşte** destinul dramatic al personajului, cu umor specific evreiesc, cu sfătoşenie şi ticuri simpatice, bine alese şi dozate. Este o reuşită certă.

Fetele lui Tevie, binecuvântarea şi blestemul lui, şi-au găsit în actriţele Firtoş Edit (Hodel), Szöcs Erika (Cejtel), Solyom Kati (Chava) interprete ideale, capabile, adică, să altemeze cu brio tensiunea dramatică intensă cu dansul şi cântecul. Actriţele cântă bine şi se mişcă frumos, ceea ce, într-un spectacol muzical, contează mult. Chiar şi fetiţele figurante care le interpetează pe celelalte două copile ale lui Tevie (Sprince şi Bjolka), Laczikó Renáta şi Medgyesfálvi Eszter, îşi duc la îndeplinire degajat şi cu plăcere sarcinile scenice, trezind simpatia publicului.

Kovács Levente jr. ne-a obişnuit încă de la debut – şi, iată, lucrul se confirmă – cu seriozitatea sa profesională. El creează un Motel timid, sfios, respectând cu stricteţe legile de convieţuire ale comunităţii. Este tandru şi drăgăstos cu măsură, devotat şi recunoscător „socrului" pentru binecuvântare. Nu la fel este celălalt ginere (Percsik), căruia aplombul şi inteligenţa scenică ale actorului Medgyesfálvi Sándor îi conferă un farmec aparte. Având o personalitate accentuată, Percsik aplică învăţăturile Talmudului cu măsură, nerenunţând cu nici un preţ la dragostea fetei lui Tevie.

Amintim apoi jocul plin de lumină şi sinceritate al unuia dintre cei mai talentaţi actori ai colectivului de limbă maghiară, Dobos Imre, în rolul cârciumarului Mordechai; Hajdu Géza a creat un Lazar Wolf (măcelarul) înţelept şi resemnat; Banyai Irén, o peţitoare (lente) hazoasă, ceilalţi actori fiind, fără excepţie, de un devotament şi o disciplină demne de invidiat. În roluri mai mici sau mai mari au dovedit seriozitate şi ataşament Bathó Ida (Sandel), Borsos Barna (Rabbi), Meleg Vilmos (Avram), Földes László (Nahum), Kiss Török Ildikó (Bunica Cejtel), Rácz Mari (Fruma Sara), Szabó Eduard (Mendel), Dunkler Róbert (Fedyka), Zsadayi Zoltán (Saşa).

O menţiune specială pentru actorul Ion Abrudan care, în dificilul rol al Poliţistului, a arătat nu numai că stăpâneşte bine limba maghiară, ci şi că e capabil să se adapteze perfect stilului de joc al colegilor unguri.

Mai consemnăm şi prezenţa insolită a unui figurant cu vechi state în teatru: Mircea Cosma, un violonist pitoresc, îmbrăcat în frac roşu, sus, pe acoperiş...

Am putea spune că un asemenea spectacol presupune efort îndoit. Actorii maghiari se descurcă însă admirabil: ei cântă, dansează şi joacă la fel de bine.

La reprezentaţia pe care am văzut-o, scena finală, de un tragism pe cât de simplu pe atât de intens, a produs o enormă emoţie. Eroii, plus toată figuraţia, trec intersectându-se prin scenă. Au în mâini boccele, geamantane jerpelite, desagi, cutii de carton, paporniţe, sacoşe sau, pur şi simplu, plase şi coşuri de piaţă, şi merg. îngânduraţi, refăcând cunoscutul drum al Golgotei lor. Spectatorii îi urmăresc din ce în ce mai emoţionaţi; ei grăbesc pasul până se pierd definitiv dincolo de scena care rămâne pustie. Oamenii din dreapta, din stânga mea, cei de jos, din stal, plângeau încetişor, cu decenţă, cu discreţie. Erau în sala aceea mulţi evrei orădeni, dar şi români şi unguri, într-o solidaritate omenească imposibil de descris în cuvinte. După câteva secunde de tăcere, au izbucnit aplauzele...

ELISABETA POP

CĂSUŢA DE TURTĂ DULCE

HÄNSEL ŞI GRETEL de Gabriela Macău, după Fraţii Grimm ● TEATRUL „ION CREANGĂ" ● Data reprezentaţiei: 20 aprilie 1997 ● Regia: Ileana Cârstea Simion ● Scenografia: Luana Drăgoescu ● Distribuţia: Andra Teodorescu (Mama), Nicu Simion (Tatăl), Mircea Muşatescu (Câinele), Viorel Ionescu (Hänsel), Eliza Pârjol (Gretel), Ion Arcudeanu (Corbul), Alina Ivan, Anda Scarlat, Mădălina Lazăr, Vlăduţ Ilcenco, Elena Teodorescu (Vrăbiuţele), Ioana Visalon (Vulpea), Alexandrina Halic (Vrăjitoarea), Andreea Tache (Spiriduş), Cristi Marinescu, Daniela Marzavan, Elena Cătălina Oancea (Pădurea).

Acum mai bine de douăzeci de ani, pe când intram în clasa I, am făcut o vizită vărului meu într-o duminică dimineaţa. El avea un anumit tabiet duminical: începând cu ora 9, asculta cu mare atenţie emisiunile teatrului radiofonic pentru copii. În loc să povestim despre şcoală, am stat cuminţi pe pat şi am ascultat „Băieţii de pe strada Pal", roman pe care ulterior aveam să-l citesc. Nu-mi mai amintesc alte titluri de piese, dar vocea Alexandrinei Halic mi-a însoţit copilăria aşa cum aveau s-o facă dulceaţa de nuci, zacusca de ghebe sau cravata roşie de pionier. Am devenit, în timp, un ascultător fidel al acelei emisiuni, apoi am mers chiar la câteva spectacole cu şcoala, întâi la Teatrul „Ion Creangă", pentru ca în clasa a V-a să văd **Vlaicu-Vodă** şi **O scrisoare pierdută**, primele mele spectacole serioase, la Teatrul Naţional.

Poate că nu aş fi rememorat niciodată aceste întâmplări dacă nu aş fi fost invitat să văd noua montare a Teatrului „Ion Creangă", adaptare după „Hänsel şi Gretel" al Fraţilor Grimm. Alexandrina Halic joacă rolul Vrăjitoarei, după ce ani şi ani jucase rolurile unor băieţei, şi, ascultând-o, am avut pentru o clipă senzaţia că mă transform eu însumi în băieţelul care venea altădată la teatru, cu entuziasmul specific vârstei, care între timp a dispărut, înlocuit de rutină şi plictiseală. Cum te mai trage la fund apa neagră a melancoliei dacă nu eşti atent, imediat cazi în trecutul-închisoare unde ai depozitat cele mai frumoase clipe, de la care poţi învăţa să râzi, mai târziu, când viaţa cu norii ei negri îşi abate furtunile asupra sufletului tău! Sună, zău, ca în „Amintiri din copilărie", ar trebui să mai schimb pe ici, pe colo, şi anume în părţile esenţiale.

Mult mai târziu, când am studiat romantismul german, aveam să înţeleg structura basmului, explicată de formaliştii ruşi, dar mai ales faptul că basmele sunt scrise nu pentru copii, ci pentru adulţii dinlăuntrul copiilor. Iată ce scrie Novalis, în stilul său fragmentar: „Într-un basm adevărat totul trebuie să fie miraculos-tainic şi fără înlănţuire-însufleţit. Fiecare în alt fel. Natura întreagă trebuie să se amestece în chip straniu cu întreaga lume a spiritelor. Timpul anarhiei generale". Basmele, potrivit acestei teorii, nu sunt numai lumi ficţionale, ci sunt o altfel de natură, au o existenţă obiectivată până la urmă, sunt doar o frântură din sufletul universal. Ele vorbesc mai bine despre „starea naturală" a lumii „bunilor sălbatici", două concepte rousseauiste, despre acea stare de beatitudine universală existentă înainte de acţiunea distrugător-stihială a culturii şi civilizaţiei moderne. Comparând basmul cu Istoria, Novalis conchide: „Cu timpul, Istoria trebuie să se prefacă în basm, să ajungă ce a fost la început". Copilul are, spre deosebire de adult, particularitatea de a fi „absolut ironic" (citiţi aceasta gândindu-vă la **Witz**-ul romanticilor germani). Opera lui Novalis abundă în asemenea consideraţiuni despre basm. În alt loc, el pune în paralel visul şi basmul, considerându-le două moduri similare de percepere a lumii.

„Hänsel şi Gretel" e, din acest punct de vedere, semnificativ. Cei doi fraţi trebuie să lupte pentru prima oară cu vicisitudinile vieţii, fiindu-le dat să înfrunte o mamă vitregă care, de fiecare dată, îi părăseşte în pădure, lumea haosului (se ştie că pădurea e încărcată în romantism de o simbolistică a morţii, gestul eminescian de întoarcere în codru şi în adormire lângă izvor putând marca chiar momentul adormirii în moarte). Singurul lor ajutor, Câinele, devine, prin natura lucrurilor, în spectacolul de la Teatrul „Creangă", un bătrân de treabă, care pune capăt complotului urzit de forţele răului, primind sprijin de la Corb şi uneori de la Vrăbiuţe. Căsuţa de turtă dulce pe care cei doi o descoperă în mijlocul acestei păduri devine o metaforă pentru copilărie. Îmi amintesc cum ceream bani de la mama, cu câtă bucurie desfăceam staniolul în care era învelită turta dulce pe care o mâncam citind a nu ştiu câta oară „Toate pânzele sus".

Montarea Gabrielei Macău, supervizată de Ileana Cârstea Simion, profesoara ei de la Facultatea de Arte a Universităţii Ecologice, are un singur moment de stridenţă: actorii sugerează că lipsa hranei, care o împinge pe maşteră să-l determine pe tată să-şi abandoneze copiii, ar fi un fenomen contemporan. Tocmai asemenea aluzii sau procedee de trimitere la o societate contemporană pot distruge magia basmului. Sper ca în faţa copiilor să treacă totuşi neobservate. Dar ceea ce scoate în evidenţă regizoarea e chiar faptul că ea lucrează cu copii-actori, aflaţi parcă într-un soi de competiţie nevăzută. În timpul spectacolului, fără să o cunosc, o doamnă se întoarce spre mine şi îmi spune: „Acum va cânta nepoţica mea. Ea e una din Vrăbiuţe". Pentru că, am uitat să vă spun, foarte multe monologuri au fost înlocuite cu cântece, pe versurile Cristinei Chirvasie, despre care nu m-ar mira să aflu într-o zi că a scris o carte cu poezii pentru copii, gen literar unde nu avem prea multe realizări. Dar să revin la discuţia pe care am avut-o chiar cu regizoarea Ileana Cârstea Simion în pauza spectacolului. Domnia sa se plângea de lipsa sponsorizărilor necesare pentru ca spectacolul, creat în colaborare de actori şi de micii amatori ce activează în cadrul „Cercului Micului Actor", să poată pleca la un festival internaţional, unde fusese invitat.

Spectacolul e un musical agreabil, cu mult dans şi mişcare, cu „efecte speciale" şi decoruri din păcate cam „şablonizate", în care copiii reuşesc să-şi învingă tracul şi să joace cu dezinvoltură de mari vedete **happy-end**-ul acestei poveşti.

Aş vrea să subliniez o idee: munca acestor oameni, adesea uitaţi de critica de teatru, se cuantifică în potenţiali spectatori ai teatrului anilor 2000. Fiecare dintre copiii care chiulesc de la ora de Biologie ca să vină la teatru, aşa cum făcea băiatul cu care am stat de vorbă într-un balcon şi care văzuse spectacolul de patru ori, fiecare dintre aceştia va păşi într-o zi pe uşa Teatrului Naţional să vadă montările lui Şerban sau Purcărete.

În special aş dori să remarc jocul Alexandrinei Halic; apoi, alţi doi actori binecunoscuţi, Mircea Muşatescu şi Ion Arcudeanu, pe cei doi mici actori din rolurile principale (Viorel Ionescu şi Eliza Pârjol) şi munca regizoarei Ileana

Cârstea Simion, creierul întregului spectacol.

Am plecat din sala de teatru cu bucuria că încă mai pot „copilări", cum spunea Tudor Arghezi, pentru că, dacă nu păstrezi copilul din interiorul tău mereu viu, viața ți se va părea cenușie și, retras în bojdeuca ta, vei scrie încercând să-ți uiți necazurile și să povestești „copilăria copilului universal". Pentru că numai copiii sunt ironici la modul absolut și pentru că literatura postmodernă, de la Salinger la nuvelele din culegerea „Visul", aparținând lui Mircea Cărtărescu, are un sector important care se adresează adolescenților preocupați de propria lor copilărie, mitizată și împodobită de puterile imaginației. Am plecat de la Teatrul „Ion Creangă" cu bucuria că am regăsit, așa cum încerca personajul lui Proust în romanul „În căutarea timpului pierdut", undeva, ascunsă într-un aparat de radio care transmitea teatru pentru copii, am regăsit o „voce" dragă din trecut.

IULIAN BĂICUȘ

ZĂNATICII

PIERROT ȘI COLOMBINA, scenariu de Bogdan Ulmu, după un text de Michel Tournier ● TEATRUL „LUCEAFĂRUL" DIN IAȘI ● Data reprezentației: 25 mai 1997 ● Regia și scenografia: Bogdan Ulmu ● Muzica: Radu Ștefan și Geo Șfaițer ● Mișcarea scenică: Alina Sîrbu ● Interpretează: Gabriela Andrei, Emanuel Florentin, Tani Paraschiv, Nina Dimitriu Ulmu, Paul Sobolevschi, Alina Sîrbu, Geo Șfaițer.

La Bogdan Ulmu până și eșecul, când i se mai întâmplă acest bucluc, e niteluș **altfel**. Simți acolo unda unui proiect incitant, fandarea unui gest de provocare, sforțările unei excentricități cu (sau fără) schepsis. Nu mai vorbesc de situațiile când, vizitat de inspirațiune, îi iese jocul. Jocul de efecte, jocul de replici, jocul de aluzii. Duhul chisnovat al bucureșteanului statornicit în Iași, altoit cu oarece fineți moldovenești, poate isca atunci mai mult sau mai puțin savuroase năzdrăvănii. Până la astfel de jubilații, savarineanul (de la Savarin; nu ține el și o „cronică gastronomică"?) încearcă. Cu alt cuvânt, dă frâu liber, liber de tot, imboldurilor lui de eseist. Un eseist, cum să zic, bovaric.

Și în **Pierrot și Colombina** – premieră a Teatrului „Luceafărul" din Iași –, iată, poznașul și-a propus să ne surprindă. Zeflemistul face un recurs la candoare. Cinicul își scoate masca, arătându-ne un chip, ei, da!, predispus la sentimente. Ironia, câtă răzbate din scenariul ticluit de el, pare să fie contrabalans la efuziunile ce se preling printre fredonări melancolice și se întețesc în tempo învârtejit de tarantelă.

Cu un **story** tras dintr-o proză de Michel Tournier, cu niscaiva dialoguri din commedia dell'arte, cu antrenante dansuri (mișcarea scenică: Alina Sîrbu) și cântece (muzica: Radu Ștefan și Geo Șfaițer), signor Bogdan înnădește o poveste cu Pierrot, Colombina și, firește, tristul Arlecchino. Totul începe ca o feerie, cu lumini stranii, cu o grație ca și onirică a mișcărilor lente, cu sonuri și culori creând o ambianță de oarecare vrajă și mister.

Dar, sigur, cât poate să țină o poetică abureală? Ar urma plonjonul în allegretto, tumba în ritm – că așa exige l'arte della commedia. Iar ritmul, pe Dionysos, ritmul uite-l, nu e! După clipele de visărie, „marionetele" par scuturate – cu vorba nimerită a lui D. I. Suchianu – de un frison al iuțirii de sine; păcat de sincopele care survin.

Isteți, năstrușnici, pișicheri, naivi, eroii prind să se certe și să-și facă farse, să se hârjonească și să cadă în reverie, să emită panseuri (în manieră... ulmică) și... să sforăie în redutabile amplori. Exuberanți, ca niște năzdrăvani ce sunt, sau încremenind în câte un stop-cadru, zănaticii (de la dianaticus – aflat sub influența Lunii) nu pot evita o fatalitate. Aceea de a se îndrăgosti. E o glisare în lirism – tonalitate pe care regizorul-scenograf o orchestrează convenabil. Ba chiar cu vreo două, trei momente de inefabil, ca să îmi ornez stilul cu o vocabulă pe care nu o agrea Șerban cel Rău.

Cu umorul, ierte-mi-se, glumețul nostru nu prea ne-a dat gata. Sau, cine știe, nu asta i-a fost miza. Există, în **Pierrot și Colombina**, ici un gag de speță clovnescă, mai încolo o pantomimă ca pe vremea comediei mute și, în răstimpuri, câte o găselniță marca Ulmu. Și totuși... Spectacolul începe ezitant (s-o mai fi dres după premieră), cu pauze cam mari între replici, cu lentori care se prelungesc, de unde senzația de ruptură a fluxului, a „discursului scenic". Apoi, secvențele prind să se lege – nu îndeajuns! – și montarea capătă un anume nerv.

Dar hazul?... „Există o complicitate a râsului!", ne previne, cu prețiozitate, un personaj. Asta înseamnă că tu, spectator, musai să te prinzi la poanta strecurată abil. Dacă nu... Ei bine, ca să fim în clar, oleacă de spirit percepem noi, cât să zâmbim a râde. Chestiunea ar fi că umorul, nu foarte percutant, e unul de text, de dicție intelectuală, și nu de efecte scenice (surprinzător de ușurele). Manevrând, cum îi stă bine, în cheie postmodernistă, Bogdan Ulmu își face cheful de a jongla cu trimiteri livrești (Othello, zuliarul), cu apropouri 'oațe, cu ambiguități pe care le speră productive. Din când în când, dându-și seama că undeva, ceva nu merge, forțează nota (cum vi se pare că sună: „Du-te-n Shakespearul tău!"?). Sau lasă, cu bun instinct, să intervină muzica. Dar unde-i verva de mai an?...

Un merit al lui Bogdan Ulmu este că și-a format o trupă care, după puteri, îl ajută în voința lui de performanță. Gabriela Andrei și Emanuel Florentin, Tani Paraschiv și Nina Dimitriu Ulmu, Paul Sobolevschi, Alina Sîrbu și Geo Șfaițer cântă, dansează, își execută partitura cu devotament și cu o însuflețire care, atunci când bagheta dirijorului are zvâcnetul trebuitor, atinge micul fior fără-de-care-nu-se-poate.

FLORIN FAIFER

FARMECUL GRATUITĂȚII

EXERCIȚII DE STIL după Raymond Queneau. Traducerea: Nina Cassian. Adaptarea scenică: Ileana Cârstea Simion ● TEATRUL „BULANDRA“ ● Data reprezentației: 24 mai 1997 ● Regia: Ileana Cârstea Simion ● Scenografia: Nina Brumușilă ● Ilustrația muzicală: George Marcu ● Interpretează: Luminița Gheorghiu, Anca Sigartău.

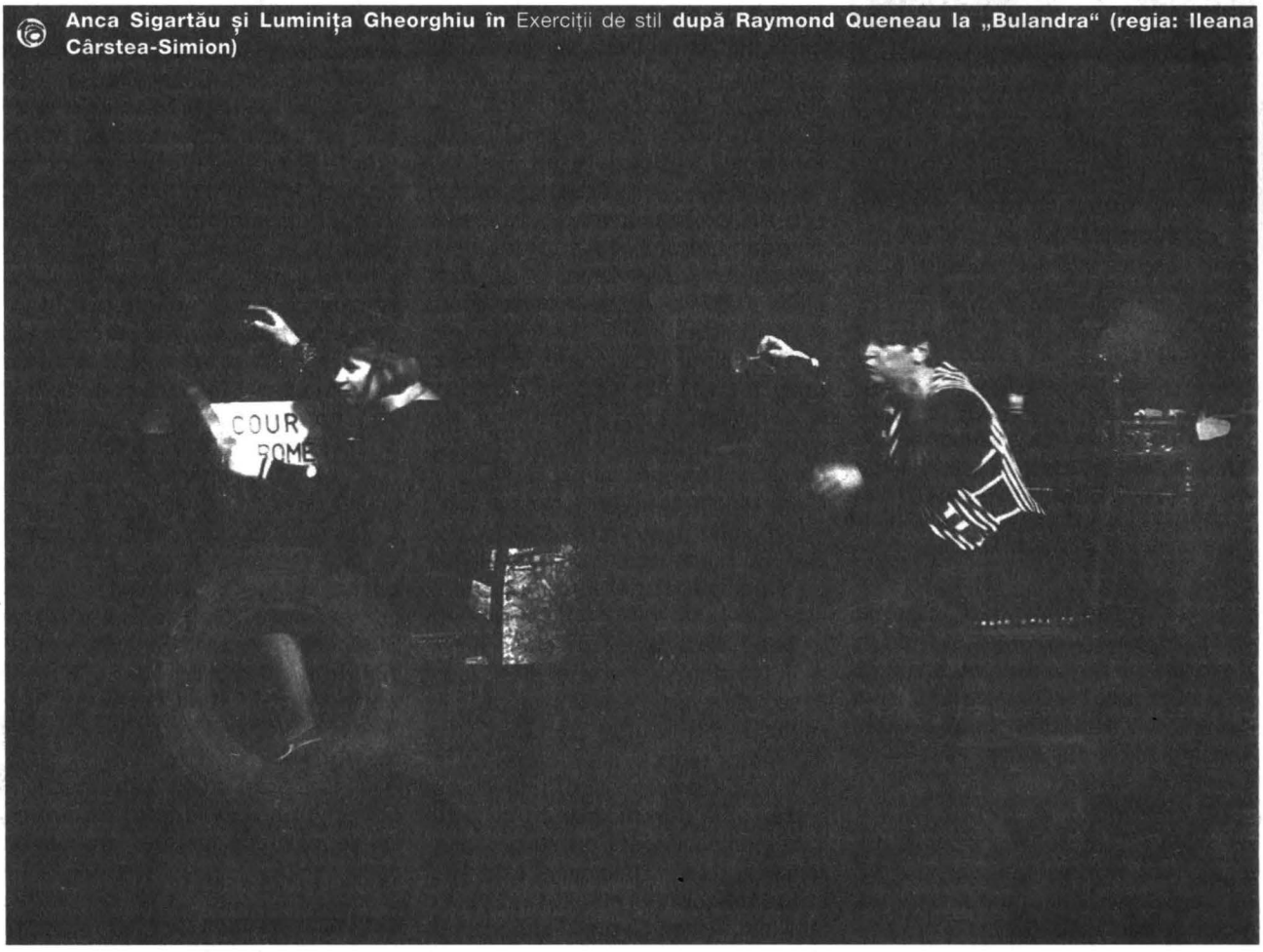
În programul spectacolelor pariziene, în dreptul **Exercițiilor de stil** figurează un grup de actori. Probabil că anecdota despre o întâlnire din tramvai prelungită printr-o coincidență ulterioară este povestită cu mai multe amănunte scenice decât au avut nevoie cele două actrițe ale Teatrului „Bulandra“ sub îndrumarea regizoarei Ileana Cârstea Simion.

Pe scena de la Grădina Icoanei, în care își aduc și de pe care își iau singure accesoriile, Luminița Gheorghiu și Anca Sigartău își asumă riscul unui spectacol fără conflict, mizând pe disponibilitatea ludică a spectatorilor, pe plăcerea de a accepta convenția, de a suporta forma rafinată a unei evoluții lipsite practic de conținut. Actrițele povestesc în zeci de chei stilistice o istorioară lipsită de sens și, pe măsură ce se descifrează miza, se exprimă și teatralitatea ei: scena transformă banalul, absurdul, melodrama, tragedia și comedia în semnificație. Traducerea Ninei Cassian, ca întotdeauna precisă în păstrarea nuanțelor dar și a ambiguității originalului, stimulează și inspiră performanța scenică. Deoarece de performanță ține prezența celor două actrițe care reușesc să mențină echilibrul între complicitatea cu sala și reprezentarea măștilor. Pariul a fost extrem de curajos și nu se poate spune că a fost câștigat în întregime. Pe la mijlocul spectacolului, ritmul interior nu este întotdeauna concordant cu dinamica exterioară, ceea ce dă senzația de obositoare agitație, parodiile nu se referă întotdeauna la o țintă ușor de identificat. Dar, o dată depășite hârtoapele, Luminița Gheorghiu și Anca Sigartău se înscriu în ultima tură de stadion inteligente, ironice, vesele, talentate, cântând și dansând cu virtuozitate și cu grație, izbutind să se servească una pe alta cu o energie mereu proaspătă.

Într-o lume mai curând sumbră, unde veselia eșuează în vulgaritate și profeții profită binișor tot anunțând iminența catastrofelor, acest spectacol este „gratuit“ în cel mai simpatic sens al cuvântului.

MAGDALENA BOIANGIU

Anca Sigartău și Luminița Gheorghiu în Exerciții de stil **după Raymond Queneau la „Bulandra“ (regia: Ileana Cârstea-Simion)**



O ÎNTÂLNIRE ÎN RECITAL

ÎNTÂLNIREA de Nádas Péter ● TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ, secția maghiară ● Data reprezentației: 11 mai 1997 ● Regia: Kovács Levente ● Decorul: Labancz Klára ● Muzica: Csíky Csaba ● Distribuția: Farkas Ibolya (Maria), Sebestyén Aba (Tânărul); la percuție: Csíky Csaba, la vioară: Varga Réka.

Când cineva retrăiește, povestindu-l, coșmarul unei vieți consumate între extremele iubire și ură, e greu să spui ce e mai tulburător: experiența parcursă (și relatată acum) sau starea pe care i-o produce subiectului rememorarea. Succesul literaturii bazate pe memoria afectivă stă cel mai adesea în forța de a se mobiliza sufletește și de a-și comunica trăirile a celui ce scoate din tăcerea timpului momentele de care are nevoie pentru a se motiva în prezent. Așa se întâmplă și în spectacolul cu piesa **Întâlnirea** de Nádas Péter, datorită mai ales strălucitoarei interpretări a lui Farkas Ibolya.

Biografia Mariei este doar în unele privințe șocantă. Faptul de a descoperi că a fost spionată și trădată de bărbatul iubit este, cu siguranță, întâmplarea care justifică drama personajului, deși tema aceasta (iubirea manipulată) nu este, ca și altele prezente în text, chiar originală. Ceea ce le conferă anvergură și o semnificație în plus este tocmai revalorizarea lor prin prisma situației-limită trăite cu intensitate de eroină în clipa povestirii, care e și a acțiunii piesei. Hotărîtă să-și pună capăt zilelor, Maria își revizuiește trecutul ei de umilință, cu patos, dar și cu tragismul inerent gestului final. Spovedania are loc în prezența fiului ei care, prin asemănare fizică, îl readuce în prezent pe vechiul iubit, producând o situație ambiguă în relația dintre cele două personaje. Nu mai este atât de clar, moment de moment, cui i se adresează Maria, pe cine implică în rechizitoriul ei. (Mizează profitabil, în spectacol, pe acest echivoc atât regizorul, cât și interpreta.) Din aceste pricini, lungul ei monolog se desface într-o suită de scene retrăite, în care iubirea de odinioară pentru cel ce a trădat-o se suprapune dragostei materne prezente. Actrița joacă excepțional, elaborat dar nu mai puțin emoțional, această confuzie a sentimentelor, trecând de la tandrețe la revoltă, de la căldură la dispreț și indignare, într-o infinitate de nuanțe în care timpii existenței și ai amintirii se amestecă, făcând să explodeze suferința. Recompunând mecanismul unui traseu ce-i pare adesea străin, ea descoperă resorturile comportamentelor, are revelația inadecvării și se îndoiește asupra puterii de apărare a ființei umane. Plânge, disperă sau recade în mrejele iubirii pasionale, într-o cavalcadă a trăirilor haotice. Fiul pare, de la un moment dat, doar un martor, prezența lui e fantomatică – o umbră chemată din neant de delirul celei care pare a fi pierdut sensul real al lucrurilor. Spectacolul acestui delir suprarealist, chiar dacă de o concretețe derutantă, e condus de actriță cu mână sigură. Farkas Ibolya ne atrage în abis, lăsându-ne doar rareori posibilitatea distanțării, și se proiectează maiestuoasă, inflexibilă în universulresentimentelor, pe care eroina vrea să-l purifice. Există și o componentă ritualică importantă în reconstituirea pe care o inițiază Kovács Levente, creatorul spectacolului. Activitățile casnice capătă și ele aspect de ceremonial. Culminantă este însă scena în care mama își spală fiul trecându-i lin, tandru, dar cu câtă nădejde, mâna pe trupul gol, pentru a-l asigura parcă – și a ne asigura – de perenitatea gesturilor simple și adevărate. Farkas Ibolya oficiază cu maximă emoție și semnificație acest ritual. Spectacolul beneficiază de un comentariu muzical „pe viu", susținut de Csíky Csaba (care este și autorul partiturii) și Varga Réka; acesta menține atmosfera într-o cheie a suspansului grav, impresionantă. De altfel, recitalul excepționalei actrițe care este Farkas Ibloya, aflată într-o formă profesională de vârf, este pus în valoare prin toate mijloacele spectacolului.

DOINA PAPP

Profesorul

Așa îi spunem cu toții. Pentru că Ion Zamfirescu, profesor universitar doctor docent, la cei 90 de ani ai săi, a fost și este, pentru noi, Profesorul.

S-a născut la 7 august 1907, la Craiova. O viață de aproape un secol – și dea Domnul ca și centenarul să-l găsească la fel de viguros, de hamic și de activ –, petrecută pe băncile școlii, ca elev și student, apoi la catedră, fie la liceu, fie la Universitate, învățându-i pe alții. O vastă cultură clasică, îmbrățișând domenii variate ale spiritualității umane, de la filosofie și psihologie, la sociologie și istorie, de la etică și estetică, la literatură și teatru, a constituit armătura solidă a unei personalități ce s-a afirmat cu proeminență în viața culturală și teatrală a țării.

Ion Zamfirescu a predat la Universitate filosofia culturii și filosofia istoriei. A publicat peste douăzeci de cărți, cu o tematică extrem de variată – „Spiritualități românești", „Orizonturi filosofice", „Destinul personalității", „Istoria universală a teatrului" (3 volume), „Teatrul european în Secolul luminilor", „Drama istorică universală și națională" –, precum și memorialistică, toate vădind, pe lângă erudiție, o profundă dragoste de oameni și o convingere nestrămutată în forța de comunicare a artei scenice. Cărțile Profesorului sunt și cărți ale vieții, înmagazinând și transmițând o bogată și rodnică experiență, o gândire activă, o reconfortantă atitudine de admirație lucidă și respect față de personalitățile pe care le evocă, față de realele valori ale culturii românești.

Prezența sa la numeroase reuniuni de cultură teatrală a însemnat întotdeauna un apel la reflecție asupra valorilor perene ale teatrului, dincolo de mode și modéle ale clipelor, cucerind prin coerența și claritatea ideilor, calitatea oratorică a discursului, prin raționalitatea, nu lipsită de căldură emoțională, a argumentației.

La împlinirea vârstei de 90 de ani, îi urăm Profesorului sănătate și putere de muncă. La mulți ani, domnule Profesor!

MARGARETA BĂRBUȚĂ

JOCUL VIEȚII ȘI AL MORȚII ÎN... plein air

„...Autorul dramatic nu trebuie să-și gândească textul ca pe un scop (așa cum face romancierul sau poetul), ci ca pe o treaptă, ca pe un simplu mijloc de a-și vedea reprezentate, figurate, **jucate** ideile, jocul acesta însemnând, de fapt, substanța și totodată țelul travaliului său artistic. Dar a gândi plastic, în funcție de **joc**, implică respectarea calității primordiale a jocului, care e convenția."

La 20 de ani de la scrierea piesei **Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă**, ca un suprem test de viabilitate, termenii convenției de care vorbea în citatul de mai sus însuși autorul Horia Lovinescu au fost schimbați. Parametrilor scenici le-au fost substituiți cei cinematografici prin viziunea Olimpiei Arghir, care nu se află la prima tentativă de scoatere în **plein air** a unei piese de teatru.

Apropierea acestei piese de filmul lui Stanley Kramer „Ultimul țărm", pe care critica a făcut-o încă de la premieră, a sugerat probabil plasarea acțiunii pe malul mării, într-o zonă calcaroasă, unde eroziunea formelor de relief se oferă exploatării filmice. Fiindcă directorul de imagine Radu Călin i-a fost partener excelent regizoarei în prezentarea acestei versiuni epurate de aluvionări dostoievskiene și trivialități balcanice. Astfel că acest apolog modern își reconfirmă virtuțile, potențate de o scriitură cinematografică întru totul adecvată „demonstrației logice" vizate de scriitor, care nu concepea că ar exista teatru de idei, ci doar teatru pur și simplu. Bun sau prost. Dar recunoștea „ponderea mereu crescută a reflexivității discursive, a unei cerebralități și lucidități" deosebite.

Și iată cum picturalitatea a fost convertită astăzi în filmicitate. Succesiunea cadrelor respectă succesiunea tablourilor piesei, speculând deopotrivă alternanța bruscă de zi-noapte ori „anșeneurile" mediate de imaginea coșmarească a unui soare devorator. În mod subliminal se insinuează ideea unui cataclism de proporții care întreține și vântul continuu, inchietant. Vuietul surd intră în rezonanță cu muzica lui Gabriel Bassarabescu, care lasă impresia că leagănă personajele în baletul lor existențial de sfârșit și început de lume.

Pentru că, în ciuda faptului că este vorba de o distopie, o utopie negativă ce înfățișează o Arcadie **a rebours**, sentimentul nu este de apocalipsă, ci de renaștere. O posibilă renaștere căreia i se plătește un greu tribut îndeosebi de către personajul feminin, introdus cu rol precis în intriga biblică tradițională. Ana – al cărei nume trimite cu gândul la soția Meșterului Manole sacrificată întru perenitate – își acceptă cu resemnare menirea de a asigura continuitatea speței umane, cu toate tarele ei.

Atent îndrumată, Crina Mureșan impresionează prin inocența fetei cu ochi albaștri ca cerul pe care se profilează chipurile eroilor. În respectul legilor nescrise ale teleplay-ului, se mizează insistent pe groplanuri, și anume pe acelea în tandem. O inteligentă speculare vizuală a dualității reprezentate prin cei doi frați, Abel și Cain. Lucian Nuță, tânăr actor de film cu experiență, propune o ipostază stranie a idealistului cast cu privirea absentă, dar cu sufletul cald. Pentru Cain, Mircea Rusu a adoptat alura (și costumația!) de Rambo, care i-a dictat și comportamentul feroce de cinic mercenar chiar în conflictele de familie pe care le rezolvă tranșant, fără sentimentalisme ori șovăieli, deși gestul final îi trădează lașitatea, slăbiciunea.

Uzura psihică e etalată copios de personajul Tatălui, întrupat (a doua oară, pentru micul ecran, după spectacolul constănțean în regia lui Gheorghe Jora) de Lucian Iancu, interpret cu anvergură histrionică, ce se complace în postura de Adam împovărat de ani și de soarta vitregă, râvnind la tinerețea apusă, la autoritatea paternă pierdută. Condiția aceasta ingrată îl apropie de trufia și nimicnicia unui Rege Lear, dar și de ingratitudinea unui Iuda bufon, cu veleități de martir christic.

Memorabil rămâne veritabilul tablou filmat într-un racursi integrându-i pe candida copilă și perversul Tată generic, răstignit ostentativ. O provocare persiflând meditația gravă, necesară, asupra avalanșei de compromisuri, a pervertirii valorilor în continuul proces de degenerare a naturii umane.

IRINA COROIU

Plictiseala și extremele

Dramaturgul: Dragul meu, nu reușesc să înțeleg o chestiune. M-ai criticat că scriu piese greoaie, stufoase, plicticoase, care alungă spectatorii din sală.

Criticul: Așa este.

Dramaturgul: Erau probleme serioase, adânci.

Criticul: Or fi fost serioase, adânci, dar nu se putea pătrunde în adâncimea lor, fiindcă scoarța era atât de groasă și de rigidă, încât te împiedicai în primul strat.

Dramaturgul: Oare nu tu scriai că teatrul trebuie să atace problemele mari ale existenței, să foreze în adâncimea sufletului omenesc, să nu zgârie la suprafață, să radiografieze, să incizeze, să nu se oprească la aparențe, la epidermic?

Criticul: Ba scriam. Dar degeaba faci toate astea dacă publicul nu are cum să observe, dacă se plictisește și cască la spectacol. Teatrul trebuie să atragă publicul, nu să-l alunge, să-l desfete, nu să-l chinuiască.

Dramaturgul: Am reținut lecția și am scris piese la care spectatorii să se desfete, să nu se plictisească, să se amuze. Piesele au făcut săli pline.

Criticul: Adevărat.

Dramaturgul: Dar tu mi le-ai făcut praf și pe astea.

Criticul: Întocmai.

Dramaturgul: Asta nu se numește inconsecvență?

Criticul: Ba da.

Dramaturgul: Și aș putea să știu de ce ești inconsecvent?

Criticul: Inconsecvența, dragul meu, este a ta. Ai trecut de la piese greoaie și plicticoase, care mai aveau totuși ceva substanță, la piese frivole, zglobii, fără nici o substanță și fără nici o idee.

Dramaturgul: Nu tu mi-ai cerut să fac o cotitură în creație?

Criticul: N-ai făcut o cotitură, ci o săritură pe extreme. Teatrul trebuie într-adevăr să desfete, să placă, dar, în același timp, să comunice. Or, tu, în aceste piese, nu mai comunici absolut nimic. Jocuri de situații, de cuvinte, de replici, dar nu răzbate nici o idee, nici un gând. E un vid total.

Dramaturgul: Și atunci unde ar fi soluția? La mijloc?

Criticul: La mijloc se adună banalitățile, platitudinile, poncifele, într-un cuvânt mediocritatea.

Dramaturgul: Atunci ce naiba să fac?

Criticul: Asta nu mai e treaba mea...

DUMITRU SOLOMON

Teatralitate filmică, filmicitate teatrală

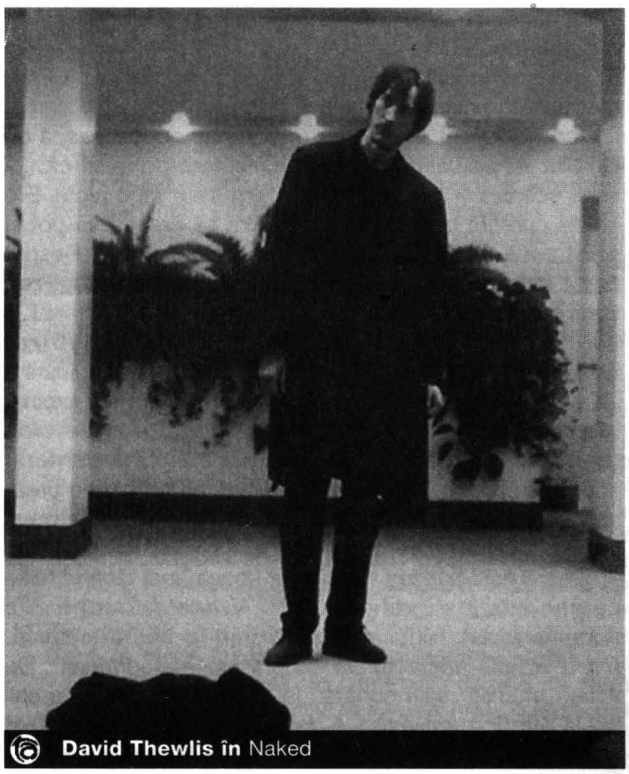
La doar câteva săptămâni de la încheierea celei de a doua ediții a „Sezonului teatral britanic", la Cinemateca Română s-au desfășurat „Zilele filmului britanic". Selecția a fost realizată de Rolland Man, critic de film cu apetit teatral, astfel că **speculația** din titlu nu este defel gratuită.

De altfel, în peisajul cultural insular cinematograful s-a dezvoltat la umbra romanului și a teatrului. Retrospectivei i s-a fixat startul la 1982, an considerat drept un moment de renaștere înregistrând atât revenirea maeștrilor, cât și afirmarea tinerilor.

Deopotrivă redutabil polemist și om de spectacol, împărțindu-și vocația creatoare între **Free Cinema** și **The Angry Young Theatrical Movement**, Lindsay Anderson, autorul contestatarului **If/Dacă** al anilor '68, a fost reprezentat de două filme complet diferite. Comedia vitriolantă **Britannia Hospital** (1982) vizează sistemul discreționar într-o insolită juxtapunere a unui dublu asalt, din interior și din exterior: pe de o parte, grupul de manifestanți protestatari, de cealaltă parte, pacienții impacienți și sanitarii greviști, nebunia doctorului savant la concurență cu frenezia adulatorilor reginei-mamă „în vizită de lucru". Victimă pseudo-inocentă, ziaristului curios i se taie – la propriu – capul! Având doar copertele realizate în „plein air", nostalgic rapel la vara tinereții protagonistelor, **The Whales of August/Balenele în august** (1987) adaptează o piesă a lui David Berry în care Lillian Gish și Bette Davis sunt surori, una senină și încă în putere, cealaltă senilă, oarbă, irascibilă. Cu o delicatețe infinită, regizorul captează ultimele pâlpâiri ale talentului celor două stele de odinioară, acum aproape de nerecunoscut, cu chipurile brăzdate de riduri și privirile tulburi, cu o frumusețe alterată, dar încă expresivă. În suita paradoxurilor care fac, de exemplu, ca filmul britanic să înregistreze succese de casă în S.U.A., dar nu și... acasă, această ultimă peliculă pentru marele ecran a lui Anderson, dispărut în 1994, a fost și... debutul său american.

Americanul anglofil James Ivory, renumit mai ales pentru rafinamentul transpunerilor sale cinematografice după romanele binecunoscute ale lui Edward Morgan Forster, a dezamăgit prin ecranizarea cărții scenaristei sale de totdeauna, Ruth Prawer Ihabvala, **Heat and Dust / Arșiță și colb** (1984) – o nouă variațiune pe tema confruntării de mentalități între Orient și Occident: după șaizeci de ani, o tânără pleacă în India pe urmele mătușii sale, are și ea o iubire pasională, dar nu și revelația necesară. Filmul suferă de pe urma unei desuetudini teatrale în descrierea relațiilor dintre personaje, interpretele feminine Julie Christie și Greta Scacchi neputând contracara jocul afectat al actorilor indieni.

Anume concepută după rigorile unei opere italiene, cu elanuri năvalnice și fluvii sonore pe măsură, este ecranizarea romanului de început al lui Forster, **Where Angels Fear to Tread / Unde îngerii se feresc să calce** (1991), datorată lui Charles Sturridge. O văduvă din aristocrația britanică crede că-și află fericirea într-o căsnicie pripită în Italia cu un tânăr de condiție mai modestă, care, după moartea ei la naștere și a copilului



David Thewlis în Naked

lor, în tentativa de răpire pusă la cale de rudele sosite anume din Anglia, se va consola cu domnișoara de companie. Această romanțioasă poveste alternează inspirat scenele de interior încărcate de tensiuni latente, cu tablourile de natură izbucnind dramatic la unison cu stările emoționale ale personajelor.

În ciuda celor câteva exterioare, **A Private Function/ Un secret bine păstrat** (1984) în regia lui Malcolm Mowbray nu este altceva decât un film de cameră. De fapt, scenariul aparține unui cunoscut actor-dramaturg, Alan Bennett, specializat în ironii gentile și candide la adresa conformismului tradițional. De unde și tonul **very british** al istorioarei moralizatoare despre un porc de contrabandă crescut pe ascuns la vreme de austeritate postbelică pentru un banchet în onoarea majestății sale regina, răpit de un pedichiurist și soția acestuia, veleitară pianistă care șantajează notabilitățile urbei pentru a obține accesul în „înalta societate". De un haz teribil sunt tentativele de lichidare a patrupedului inevitabil sacrificat, dar în prealabil urmărit prin toate cotloanele unei locuințe tipice pentru **middle class**.

La polul opus, al „esteticii" sociologice, se află **Riff-Raff** (1991), care-i aduce în prim-plan pe **new poors made in England**. Muncitori în construcții de diferite origini – englezi, galezi, scoțieni, irlandezi, africani –, lucrând la negru, sunt marginalizați la propriu și la figurat, asemeni șobolanilor pe care ei încearcă să-i stârpească în această comedie dulce-amară deturnată în tragedie. Taxat drept un Don Quijote social, regizorul Ken Loach și-a început cariera ca actor de teatru, a încercat să urmeze Dreptul, dar a renunțat în favoarea televiziunii unde, sub influența lui Brecht (și nu a clasicului

documentarist-artist John Grierson, cum susţin exegeţii!), a impus un anume gen de spectacol: „A filma piese în studio e o modalitate de lucru ingrată. Rezultatul nu-i nici teatru, nici cinema; formula e depăşită. Noi am încercat să facem ficţiuni realiste care să nu se deosebească de jurnalul de actualităţi". Loach consideră de altfel că: „A scrie scenarii e ceva complet diferit de a face regie. E o erezie curentă la studenţii de la film să creadă că pot şi să-şi scrie şi să-şi regizeze propriul scenariu". Despre acest cineast s-a spus că a generat o revenire la **Free Cinema**, de fapt o reîntoarcere la ceea ce a însemnat în anii '60 impactul cu adevărul crud, iar **Ladybird, Ladybird** (1994) ar putea trece drept varianta feminină a lui Jimmy Porter din **Priveşte înapoi cu mânie**: eroina, interpretată de o neprofesionistă extrem de temperamentală, îşi rememorează în faţa camerei epopeea prozaică de mamă instabilă. hărţuită de o prea-sârguincioasă Asistenţă socială, ce-i confiscă mereu şi mereu copiii pe care ea nu pregetă să-i aducă pe lume.

Deşi îi este adesea asociat lui Loach, mai tânărul Mike Leigh susţine vehement: „N-am formaţie de documentarist, rădăcinile mele sunt în arta dramatică. Am o viziune arhitecturală asupra cinematografului". De altfel, „studiile" sale constau în asistenţa de regie în anii '60 la Stratford-on-Avon. A debutat în film ecranizându-şi propria piesă **Bleak Moments. High Hopes / Speranţe mari** (1988) reflectă în chip maniheist perioada thatcheristă şi a fost considerat de-a dreptul „indecent" pentru că personajele sunt sincer ataşate ideilor de stânga şi merg în pelerinaj la mormântul lui Marx!

Profitând de aportul cunoscutei scenografe de operă şi teatru Alison Chilty şi de flexibilitatea deosebită a actorului de teatru David Thewlis, Leigh a riscat (şi a câştigat premiul de regie şi de interpretare la Cannes '93): **Naked / Gol** (1993) e un film mult mai elaborat. De altfel, cineastul repetă toată săptămâna ca la teatru, improvizând pe bază de afinităţi comportamentale, iar duminica desenează punct cu punct ceea ce urmează să fixeze pe peliculă. Protagonistul e un fel de Antichrist – erou deopotrivă dickensian şi beckettian urmând un haotic itinerar joyceian, perorând despre apocalipsa anului 1999 cu un peripatetism sarcastic de introvertit metafizic. Un Hamlet al sfârşitului de secol XX, surprins dintr-un unghi subiectiv, într-o structură fluidă, cu perspective şi volute simetrice, organizate cu o pedantă neglijenţă teatrală.

La o cotă artistică similară, **Shallow Grave / Mormânt deschis** (1994) al tânărului Danny Boyle izbuteşte o triplă performanţă: este o intimistă **black comedy**, resuscitând spiritul investigaţiei poliţiste psihologice din filmele lui Hitchcock şi dând o replică declarat persiflantă **thriller**-ului american. Un ziarist, un contabil şi o doctoriţă ce coabitează într-o perfectă amiciţie sunt antrenaţi într-o sălbatică hărţuială criminală declanşată de valiza cu bani descoperită sub patul noului colocatar ce s-a sinucis în chip misterios.

Farmaceutica alambicare a acestei construcţii pilduitoare, saturată de autoironie, poate servi drept punte spre opera atât de personală a lui Peter Greenaway, cineast cu formaţie de plastician, obsedat de mistica cifrelor şi a alfabetului, de bizareria anecdoticii şi de simbolistica fabulatorie, de mizanscena teatrală a

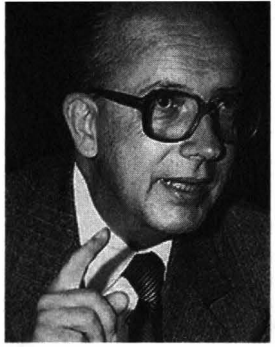
Tim Roth şi Gary Oldman în Rosencrantz şi Guildenstern sunt morţi

cadrelor picturale şi de ritmul sacadat al montajului în cheie experimentală. Crezul lui Greenaway e limpede: „În cinema se poate orice. Nu doar să utilizezi realismul cotidian, ci şi să montezi o viziune metaforică a lumii amuzându-te cu jocurile vizuale analogice". **The Draughtsman's Contract / Contractul desenatorului** (1982) excelează prin calofilia barocă în care e trasată intriga poliţistă şi galantă în acelaşi timp, amintind de contemporanul **Blow-up** antonionian, translat în ambianţa veacului XVII, considerat de cineast secolul de maturizare artistică şi intelectuală a Angliei. O aristocrată frivolă angajează un infatuat gravor să realizeze douăsprezece desene ale domeniului său şi-l plăteşte „în natură". Aceeaşi plată i-o oferă şi fiica doamnei, artistul e pe cale să descopere secretele familiei, dar e asasinat precum stăpânul, soţ şi tată încomorat. Dialogul deliberat artificial, în maniera teatrului Restauraţiei, nu face decât să amplifice, prin jocuri de cuvinte, enigmele şi alegoriile recurente. Aşa cum secvenţele reeditează ariditatea desenelor vidate de prezenţa umană, dar încărcate totuşi de o chintesenţială spiritualitate incorporată în decorul natural, iradiind ca la teatru o fascinaţie inexprimabilă.

Exuberanţa exultată prin toate mijloacele specifice **musical**-ului hollywoodian conferă originalitate aparte transpunerii cinematografice a piesei shakespeariene **Much Ado About Nothing / Mult zgomot pentru nimic** (1993), realizată de ambiţiosul Kenneth Branagh, actor irlandez ajuns vedetă la Royal Shakespeare Company, apoi director al propriei sale trupe „Renaissance": ralentiuri şi plonjeuri induc frisonul senzualităţii în secvenţa pregătirii febrile a fetelor, montată în paralel cu năvalnica sosire a tinerilor luptători. Un dinamic vodevil al dragostei şi trădării, în care se remarcă voluptatea rostirii textului la echipa britanică de interpreţi în frunte cu însuşi Branagh şi, respectiv, gustul pentru caricatură al echipei americane, din care se distinge Denzel Washington.

Controversata (dar şi laureată la Veneţia!) ecranizare realizată în 1991 de Tom Stoppard după propria piesă scrisă în 1967, **Rosencrantz and Guildenstern Are Dead / Rosencrantz şi Guildenstern sunt morţi** marchează un veritabil tur de forţă, demonstrând înrudirea stranie dintre teatru şi cinema prin postmodema denunţare a voyeurismului ca viciu şi virtute estetică. Figuranţii shakespearieni promovaţi protagonişti sunt totodată condamnaţi la condiţia de simpli spectatori la desfăşurarea conflictului, reeditând la o derizorie putere a doua drama hamletiană a incapacităţii de a acţiona. Cu un destin de eroi ai absurdului, cei doi sunt urmăriţi pas cu pas prin insolite travelling-uri în cursa de şoareci a piesei iniţiale a bardului, imaginată **en abîme** în formula teatrului în teatru. Scena lumii se suprapune celei a căruţei comedianţilor ce-şi deschid calea prin furtuna vremilor. Teatru în film şi ficţiune în viaţă, inocenţă pervertită şi cunoaştere anihilată, dubitaţie filosofică ucisă prin banalitate comică, tragism sublimat în ironie.

IRINA COROIU



MIHAI VASILIU

A avut prenume de arhanghel şi nume de rege grec (Vasiliu vine de la grecescul „bazileu"), dar şi blândeţe îngerească şi tenacitate leonină, fiind născut la 1 august 1928. A fost caustic, dar şi cu mult umor bucovinean, pentru că meleagurile unde a văzut lumina zilei sunt cele ale Dorohoiului, iar familia lui e o veche familie de intelectuali cu dragoste de ţară şi carte. Liceul l-a făcut la Bucureşti şi, tot aici, între 1947 şi 1951, Facultatea de istorie, unde i-a avut ca dascăli pe C. C. Giurăscu, Andrei Oţetea, George Oprescu şi Alexandru Elian. A rămas un îndrăgostit de istorie, dar nu de cea cu evenimente politice şi militare, ci de istoria teatrului.

Mihai Vasiliu este şi un autor ce rămâne în literatura noastră dramatică, deşi s-a apropiat târziu de acest domeniu al scrisului, după ce şi-a câştigat un bun renume ca eseist, teoretician şi istoric de teatru. Cea dintâi piesă, în colaborare cu Remus Nastu – **Se adună vremile**, despre Vlad Ţepeş –, a avut premiera acum două decenii, în 1977, la Brăila, fiind jucată ulterior la Reşiţa. A scris apoi comedii (**Serenadă pentru Eva**) şi din nou drame istorice, în colaborare cu fiul său, Dan Vasiliu (o piesă despre Mircea cel Mare), sau singur (**Eclipsa, Izvorul, Triunghiul** etc.), bună parte din ele reunite în volumul **Paşi în timp**, apărut la Cartea Românească în 1988.

A fost toată viaţa un generos, dornic să facă în permanenţă ceva pentru alţii. Cea mai recentă carte, **Istoria teatrului românesc**, a fost publicată la Editura Didactică şi Pedagogică din Bucureşti în 1995. A scris, a predat cursuri sau a lucrat ca editor, ajutând la apariţia unui număr impresionant de cărţi la cele mai diverse edituri, a făcut cronică teatrală în revistele de specialitate sau la radio, în emisiunea „Rampa şi Ecranul".

A iubit teatrul românesc, i-a iubit şi i-a admirat pe actori, iar volumele sale rămân o mărturie vie şi emoţionantă. A scris o monografie **Matei Millo**, ajutându-ne să-l îndrăgim şi să-l înţelegem pe acest uriaş făuritor de personaje şi de teatru românesc. Un alt mare interpret care l-a câştigat a fost Ion Brezeanu, pentru a nu mai vorbi despre monografiile consacrate Luciei Sturdza Bulandra şi lui Tony Bulandra. Un atât de bun cunoscător al teatrului românesc, care a dat prima sa carte despre evoluţia artei noastre scenice în 1972, la Editura Albatros (**Istoria teatrului românesc** – sinteză, cu probleme reluate în studiul **Evoluţia dramaturgiei româneşti contemporane** din volumul colectiv **Evoluţia artei şi exigenţele ei**, Meridiane, 1985), nu putea să nu se oprească şi asupra celui ce rămâne unul dintre marii noştri reformatori de teatru, Alexandru Davila. Studiul consacrat de Mihai Vasiliu acestui scriitor şi om de cultură este unul dintre cele mai serioase şi mai bine documentate.

Îi găsim apoi numele ca autor de prefeţe la multe cărţi importante despre teatrul nostru şi chiar ca traducător al celebrei istorii a literaturii neogreceşti a lui C. Th. Dimaras.

În lumea editorială, în universul criticii şi istoriei de teatru, în cel al pedagogiei, contribuţia lui Mihai Vasiliu a fost întotdeauna preţioasă, distingându-se prin seriozitate, scrupul de istoric ce verifică toate informaţiile şi fantezie de artist ce încălzeşte fiecare frază cu flacăra sufletului său.

S-a născut în zodia Leului şi a plecat dintre noi într-o zi de aprilie, în Duminica Floriilor. A plecat zâmbind, aşa cum a făcut întotdeauna, chiar şi atunci când îl chinuiau ghearele durerii. A plecat într-o zi cu soare, aproape singura zi cu soare într-un aprilie de plumb bacovian.

ILEANA BERLOGEA

IOSIF NAGHIU

PODUL DE VÂNT

PERSONAJELE:
PAUL, 40–50 de ani
CHRIS, 22–25 de ani

1

Birou într-un bar de noapte. Prin uşa deschisă se zăreşte o masă de biliard. Paul vorbeşte la telefon.

PAUL: Chris!... Chris, mă auzi? Eşti în maşină?... (*Lumina se aprinde în interiorul unei maşini. Spoturile de lumină se vor schimba după necesităţi.*) Răspunde odată! Chris! Chris!....

CHRIS: Alo, da!...

PAUL: Tu eşti, Chris?...

CHRIS: Alo, eu sunt!... Paul!...

PAUL: Chris, tu eşti? Slavă Domnului! Te caut de o vreme. Începusem să-mi fac griji. Eşti lângă pod? În maşină? Poţi să-mi răspunzi?

CHRIS: Da, pot să-ţi răspund.

PAUL: Deci eşti tot lângă pod? Lângă Podul de Vânt?

CHRIS: Da, Paul. Sunt în maşină. Tot lângă Podul de Vânt.

PAUL: Mă bucură, Chris. De ce n-ai răspuns până acum? S-a întâmplat ceva? A fost o întrerupere? Ştii, am avut o clipă de spaimă. Nu auzeam decât apelurile mele continue, tăcerea din receptor şi, apoi, un zgomot ciudat, tare ciudat. Noroc că mi-ai răspuns până la urmă. Spune-mi, poţi să vorbeşti?

CHRIS: Pot, sigur că pot!

PAUL: Atunci e bine, înseamnă că nu ai pe nimeni în jur. Terenul este curat?

CHRIS: Da! Terenul este curat. Sunt în maşina mea, lângă Podul de Vânt. Nu ne ascultă nimeni. Nu ne înregistrează nimeni, dacă asta vrei să ştii.

PAUL: Nu te enerva, Chris, nu ai motive. Doar cunoşti regula. Şi apoi, ţi-am mai spus, nu? Am auzit... Mi s-a părut că aud ceva ciudat în interiorul maşinii. (*Pauză.*) Nu cumva ai răcit? Nu cumva ai guturai?...

CHRIS: Nu, nu am răcit.

PAUL: Asta e bine, Chris! N-aş fi vrut să boleşti din cauza mea. Îmi închipui că te-a bătut destul de tare vântul pe pod.

CHRIS: Pe ce?...

PAUL: Pe pod!... Alo, mă auzi, Chris? Ce se petrece acolo? Parcă iar se aude ceva! Chris!... Chris!...

CHRIS: Cine a zis că am fost pe pod?

PAUL: Cum?... N-ai fost pe pod?

CHRIS: Nu, n-am fost pe pod.

PAUL: Nu te-ai dus pe pod, Chris?... (*Zgomot, un fel de tuse înecăcioasă.*) Nu ai vrea să-mi explici? Doar aveai o treabă acolo. O treabă de zece mii. O treabă pe care o puteai face doar tu. (*Pauză.*) Răspunde odată şi nu mai tuşi atât! Sau, dacă tuşeşti, recunoaşte măcar că ai răcit! Nu e nici un păcat. Nu e nici o ruşine. Acolo, pe pod, bate un vânt de te sminteşte!

CHRIS: Ţi-am spus că n-am fost pe pod. Şi nu sunt răcit. Mai vrei să ştii şi altceva, Paul?

PAUL: Ce?... Dacă mai vreau să ştiu şi altceva?... Tu ai înnebunit, Chris? Atâta găseşti să mă-ntrebi? Pe mine?... De acolo de unde eşti? De lângă Podul de Vânt?... Din Lancia aia neagră de lux?... În care taci şi tuşeşti?... (*Îl imită.*) „Mai vrei să ştii şi altceva, Paul?“ (*Tare.*) Sigur că vreau să ştiu. Te-am trimis cu o treabă acolo! O treabă de zece mii. Pe care te-ai angajat să o faci. Şi pe care până acum trebuia să mi-o confirmi. Ca s-o confirm şi eu mai departe. (*Pauză.*) Ei bine, Chris, eşti atât de drăguţ să-mi spui dacă ai făcut-o? Dacă n-ai avut greutăţi în execuţia... Mă rog, în executarea ei?... (*Zgomot ciudat, continuu.*) Alo!... Răspunde odată şi nu mai tuşi atât! Ai înţeles? (*Pauză.*) Tusea nu-i un răspuns, Chris! Poţi spune orice despre ea, că-i o inflamare a căilor respiratorii, o meteahnă, o alergie, ce vrei, dar nu-i un răspuns. Vrei să-ţi spun eu ce e tusea în cazul de faţă? E o belea! Un fel de belea de care nimeni n-are nevoie acum. O belea pe care eu, unul, nu mi-o doresc. Şi nici ţie nu ţi-o doresc, Chris... Înţelegi?...

CHRIS: Da, înţeleg!

PAUL: Atunci e bine! Continuă!

CHRIS: Să continuu?

PAUL: Oh, fir-ar să fie de treabă, atunci începe măcar!... Dar te-a potcovit rău tusea asta! Te-a întors pe dos! Te-a făcut harcea-parcea!... Cred că ţi-ar pica bine nişte vodcă şi nişte piper. Ştii unde le găseşti. La mine la club. Te aşteaptă alături de cei zece mii. Dacă ai făcut treaba pentru care te-ai dus. Dacă l-ai lichidat pe omul care ne incomoda. Spune-mi că ai făcut-o. Că nu mai ai pentru ce sta acolo. Şi bagă-ţi odată piciorul în pedala aia de viteză. Vino încoace direct. Sper că mai ştii unde e „Clubul Sugarilor“. Sper că n-ai uitat drumul...

CHRIS: Nu, nu l-am uitat. Doar că...

PAUL: Atunci este bine! (*Pauză.*) Cum?... Doar că?... Alo! la stai puţin!... (*Zgomot lângă maşină.*) Ai pe cineva lângă tine?

CHRIS: Linişteşte-te, sunt singur, Paul!

PAUL: Şi totuşi aud un zgomot suspect. Acolo, alături de tine! Pe mine nu mă îmbrobodeşti, am un auz clasa-ntâi! Îţi şi spun ce aud, ceva sec, hârşâit, mărunţit, ca de foarfecă ruginită, de pâslă, ce taie ceva pe dinăuntru. Asta aud. Sau asta cred că aud. Nu ai vrea să fii atât de drăguţ să-mi spui ce este cu adevărat?...

CHRIS: E o tuse.

PAUL: Asta spuneam şi eu: tusea ta.

CHRIS: Nu e a mea, Paul.

PAUL: Ha, ha, te-am prins, Chris. Asta vroiam să aud. Că nu e tusea ta! Cine mai este cu tine, Chris, cine mai este cu tine?...

CHRIS: Nu e nimeni!

PAUL: Să fiu al naibii dacă mai înţeleg! (*Pauză.*) Atunci te mai întreb încă o dată. Fii atent!.. Ai probleme?... Ai nevoie de cineva care să-ţi dezlege nişte cuvinte încrucişate? Sau care s-au încrucişat pe neaşteptate?...

CHRIS: Nu am probleme. Nu dezleg nici un fel de cuvinte încrucişate. Nu m-am încrucişat cu nimeni...

PAUL: Poate ar trebui să vin la tine, să te ajut...

CHRIS: N-ai cum să mă ajuţi, Paul! Ţi-am spus, nu e nimeni cu mine.

PAUL: Atunci explică-mi ce se întâmplă acolo. A cui este tusea aia belită de lângă tine, dacă nu a ta?

CHRIS: Ţi-aş spune, dar am impresia că n-ai să mă crezi.

PAUL: Ce-ar fi măcar să încerci?

CHRIS: E tusea mortului.

PAUL: Tusea... He, he, he, te ţii de prostii.

CHRIS: Din păcate, nu prea am chef. Dar deloc.

PAUL: Morţii nu tuşesc.

CHRIS: Al meu tuşeşte. (*Pauză.*)

PAUL: E clar! Treaba te-a obosit. Vorbeşti aiurea-n tramvai. Halucinezi. Ai febră. Ce-ar fi să te duci să te culci? Vorbim mâine. Sau nu! Vino încoace. Să stăm acum de vorbă.

CHRIS: Mă tem că n-o să putem.

PAUL: Chris! Ce dracu' se-ntâmplă? Ce-ai păţit? Nu cumva te-au prins cei de dincolo? Te-ai dus până dincolo, Chris? De ce ai făcut asta? Doar ţi-am spus că ăia de peste pod sunt periculoşi. Că dincolo e terenul lor de joc. De ce nu m-ai ascultat? Trebuia să faci totul conform planului stabilit. Atât, şi nimic mai mult. Trebuia să lichidezi o figură inutilă din peisaj. Atât! Pentru asta aveai podul. Malul râului. Apa! Noaptea! Vântul! Vifomiţa! Pustietatea! Destul ca să-i poţi pune pistolul la ceafă şi să apeşi pe trăgaci. Pac! Gata! Cortina şi zece miişoare! De ce nu m-ai ascultat?

CHRIS: Era vânt, Paul. Era un vânt prea puternic.

PAUL: Stai puţin! Lasă-mă să-nţeleg! Să-mi iau pastilele pentru inimă. (*Pauză.*) Acum e mai bine! (*Pauză.*) Deci nu te-ai aventurat peste pod?

CHRIS: Nu!

PAUL: Slavă Domnului! Deci nu te-au prins cei de dincolo. Eşti de partea asta a râului?

CHRIS: Da! Sunt de partea asta a râului.

PAUL: Şi pe Nicky-Guriţă l-ai lichidat?

CHRIS: Ţi-am spus doar...

PAUL: E-n regulă, Chris. Mi-a venit inima la loc. (*Pauză.*) Atunci ce-ar fi s-o luăm mai mărunt? Ştii, astă-seară ori eşti tu prea obosit, ori sunt eu tare de cap. Să cădem la o înţelegere. O luăm pe-ndelete. Timp avem. Spune-mi totul de-a fir a păr. Încet, clar. Răspicat. Cu lux de amănunte. Ca şi când ai vorbi despre sex. Ca şi când ai povesti cum ai ademenit o gagică tânără şi frumoasă în maşină.

CHRIS: Dar asta am şi făcut!

PAUL: Ai ademenit o gagică-n....?

CHRIS: Pe Nicky-Guriţă. Înţelegi? Era prea frig afară. Şi îmi uitasem pardesiul la club. Cred că şi acum e pe-acolo, cu o grămadă de bile ascunse în buzunar. Când cineva le atinge, bilele se ciocnesc de parcă ar fi vii.

PAUL: Bun! Deci pe Nicky-Guriţă l-ai ademenit în maşină. Până aici totul e clar. Şi eu aş fi procedat la fel dacă îmi uitam pardesiul la club. De ce să ieşi afară pe ger? Mai bine să chemi victima în maşină. O idee ingenioasă. Curată. Fără probleme... Parcă şi văd motorul încălzit, tremurând, duduind. Aburii ieşind uşor prin capotă. Tu, la volan, el, lângă tine, cu gura încă albită de ger. Dezmorţindu-şi genunchii sub bordul maşinii. (*Pauză.*) Totul s-a petrecut cum ţi-am spus, Chris?

CHRIS: Totul a fost aşa cum ai spus, Paul. Ai relatat totul de parcă ai fi fost aici. În afară de un mic amănunt. (*Pauză.*)

PAUL: Care?

CHRIS: Tusea lui Nicky-Guriţă. Te băga-n sperieţi. (*Pauză.*) Era groaznică. Horcăită. Lipsită de orice şanse. Îngropată în piept ca într-un cavou de familie. Îi dădea exact diagnosticul. Timpul pe care îl mai avea de trăit. Câteva săptămâni. Câteva zile. Şi nici una din ele pe vreun ţărm însorit.

PAUL: Nenorocitul! Căuta să te-nduioşeze. Degeaba! Dacă nu-l terminai, îl lichidau cei de pe celălalt mal. Era dator vândut. Nu scăpa decât rămânând acolo, pe pod. Cât poţi să stai pe un pod, să cerşeşti mila lui...?

CHRIS: Tremura şi tuşea. Tremura şi tuşea.

PAUL: Răcise.

CHRIS: Da, răcise pe pod. Încă sperând o iertare venită de undeva. Două zile şi două nopţi. Fără palton pe el. Aşteptând un semnal de la una din cele două margini ale aceluiaşi pod de vânt. Oricare. (*Pauză.*) Nimic. Vânt. Nemişcare. Tăcere. Ger. Şi el la mijloc, nevenindu-i să creadă că nu mai face parte din joc. Că va trebui să plătească cu amărîta-i de viaţă pentru tot ce-a făcut. (*Pauză.*) Am scos pistolul. L-am îndreptat către el. Încet. Fără grabă. Am tras. A rămas ţeapăn, nemişcat, parcă temându-se să nu-mi murdărească bancheta. Am deschis portiera şi i-am dat drumul în apă. (*Pauză.*)

PAUL: O treabă murdară. Trebuia făcută de cineva.

CHRIS: Mi-ar plăcea să cred la fel.

PAUL: Nu începe din nou. S-a terminat, înţelegi? Pune maşina în mişcare şi vino repede la club. Avem nevoie de tine.

CHRIS: Şi voi?...

PAUL: Sigur că... (*Pauză.*) Cum ai spus, Chris? Şi noi?...

CHRIS: Vrei să-ţi spun adevărul până la capăt, Paul?

PAUL: Gata! L-ai spus! S-a terminat! Un parior păgubos mai puţin. Vino acasă...

CHRIS: Vrei să ţi-l spun, Paul?

(Linişte. Respiraţie grea.)

PAUL: Bine, spune-mi-l.

CHRIS: Şi EA are nevoie de mine!

PAUL: Şi EA?... Stai puţin, Chris... Care EA?...

CHRIS: EA! Nu spuneai c-o auzi?... (*Pauză.*)

PAUL: Da, da!... Aşa spuneam... Doar că...

CHRIS: Atunci sper că ai înţeles. N-o pot lăsa. Nu mă mai are decât pe mine. Nu mai are la cine se duce. O auzi?...(*Tuse prelungă, înceată.*)

PAUL: O aud, Dumnezeii mă-sii de treabă! O aud!... Dar aşa ceva-i imposibil!... Chris!...

CHRIS: Ţi-am spus: mai are doar câteva săptămâni, câteva zile. Şi nici una din ele în Canare. N-o pot lăsa! Nici măcar Nicky-Guriţă n-ar fi lăsat-o dacă nu-l lichidam. Nu crezi!

PAUL: Ba da, Chris!... (*Pauză.*) Alo, alo, Chris!...

CHRIS: Mă bucur că mă aprobi. Şi că nu te superi. Asta îmi va uşura treaba. Şi dacă ne vom mai vedea vreodată-n

viaţă... Dacă voi mai veni vreodată să aud bilele alea de biliard...

PAUL: Ne vom vedea, Chris, ne vom vedea!

CHRIS: Încă ceva: dacă socotiţi că am încălcat regula jocului...

PAUL: N-ai încălcat nici o regulă, Chris. Nici una! Ţi-ai făcut treaba perfect.

CHRIS: Ştiţi unde pot fi găsit. La Podul de Vânt. Puteţi trimite oricând un băiat după mine.

PAUL: Dar bine, Chris, cum îţi...

CHRIS: Un singur lucru să-i spui. Să nu facă aceeaşi greşeală. Să nu tragă atunci când se-aude. Înţelegi? Nu când se-aude... Pentru că atunci... EA... Tusea mortului... Va rămâne cu el... Aici, lângă Podul de Vânt! Înţelegi, Paul?... Poţi înţelege?...

(Tuse înecăcioasă, prelungă.)

PAUL: Alo, Chris!... Chris!...

(Şuier puternic de vânt.)

2

Biroul lui Paul. Încăpere cu ferestre largi care panoramează oraşul. Birou masiv, bar, pereţi plini de tablouri; unele, de valoare. Combine muzicale complexe. Se aude o arie de Rossini.
Paul şi Chris, faţă-n faţă.

PAUL: Şi cum era?

CHRIS: Înecăcioasă.

PAUL: Discontinuă?

CHRIS: Neîntreruptă.

PAUL: Imploratoare?

CHRIS: Indiferentă.

PAUL: Enervantă?

CHRIS: Sfârşită. Aproape de stingere.

PAUL: Ca pâlpâirea unei lămpi cu gazul pe terminate?

CHRIS: Dacă vrei... Deşi cred că era mai curând ca o pâlpâire care încă îşi căuta drumul.

PAUL: Defineşti tusea lui Nicky perfect. Îţi aduci aminte de ea.

CHRIS: Am petrecut un timp împreună cu el.

PAUL: Cum era?

CHRIS: Au trecut câţiva ani de-atunci.

PAUL: Ar fi fost posibil ca astă-seară să nici nu te recunoască?

CHRIS: Asta nu s-ar fi putut întâmpla niciodată.

PAUL: Deci a fost prietenul tău cel mai bun?

CHRIS: Prietenul meu cel mai bun?... Eram tânăr pe-atunci. Aproape un copil. Prietenul meu cel mai bun?...

PAUL: Tu cum i-ai spune?

CHRIS: Poate, indispensabil.

PAUL: Prietenul indispensabil nu poate fi şi cel mai bun?

CHRIS: Nu.

PAUL: De ce?

CHRIS: Ai prea multă nevoie de el.

PAUL: Deci nu poate fi comparat cu ceilalţi. (*Pauză.*) Şi acum? Îl poţi compara cu ceilalţi?

CHRIS: Nu!

PAUL: De ce?

CHRIS: Pentru că „ceilalţi" n-au existat. (*Pauză.*)

PAUL: N-am ştiut că ai avut atât de puţini prieteni...

CHRIS: Când ţii tot timpul pistolul în mână, n-ai timp de ei. Eşti prea încordat. Faţă de toţi ceilalţi.

PAUL: Şi faţă de el, nu?

CHRIS: El nu a reprezentat niciodată un pericol real. Pentru nimeni. Era doar un mic găinar.

PAUL: Sigur?

CHRIS: Sigur! Se ocupa doar de furtişaguri mărunte

PAUL: Cât de mărunte?

CHRIS: Ţi-am spus: foarte mărunte.

PAUL: Adică?

CHRIS: Fura bacşişurile pe care le lăsau clienţii pe masă.

PAUL: Nu mai mult?

CHRIS: Niciodată!

PAUL: Nimic altceva?

CHRIS: Escrocherii. Cioace...

PAUL: Ce fel de cioace?

CHRIS: Schimba albinele.

PAUL: Schimba albinele?

CHRIS: Da.

PAUL: Când?

CHRIS: Când se juca skanderbeg cu albine la subsuori.

PAUL: Al naibii Nick! Să facă el asta! De ce?

CHRIS: Ca să schimbe soarta întrecerii.

PAUL: În favoarea lui?

CHRIS: În favoarea celui mai slab.

PAUL: Deci nu le schimba ca să câştige pariuri?

CHRIS: Nu! Nici gând. Să echilibreze întrecerea.

PAUL: Şi asta-ţi plăcea la el?

CHRIS: Printre altele. (*Pauză.*)

PAUL: Faptul îmi dă de gândit...

(Paul se ridică şi pune muzică. Chris priveşte în jur.)

CHRIS: Văd că ţi-ai cumpărat un nou Picasso.

PAUL: Arcimboldo.

CHRIS: Arcimboldo? Morcovii ăştia nu sunt de Picasso?

PAUL: Absolut!

CHRIS: Şi cât ai dat pe el?
PAUL: Preţul pieţei.
CHRIS: Preţul pieţei?
PAUL: 1 200 000.
CHRIS: 1 200 000!
PAUL: 1 200 000.
CHRIS: 1 200 000 pe zarzavatul ăsta de supă! Poţi să-mi spui ce reprezintă? Sau e prea complicat?
PAUL: De ce? (*Pauză.*) Reprezintă 1 200 000! Şi la anul s-ar putea să reprezinte de două ori pe-atât. Eu nu-mi bag banii-n prostii.
CHRIS: Se vede. Când te uiţi la tablou, eşti foarte sigur de tine. În formă.
PAUL: Ciudat! Aşa spunea şi nevastă-mea. Cu destulă ciudă în glas. „Pentru un om cu o inimă ca a ta, arăţi enervant de bine!"
CHRIS: Linda? Ce face Linda?
PAUL: Aerobică.
CHRIS: Şi slăbeşte?
PAUL: Nu prea-mi arată. Ce-ar fi să vii la noi astă-seară, să vezi?
CHRIS: Nu cred că pot. Ţi-am spus, am belele.
PAUL: Te scapă Organizaţia.
CHRIS: Mă tem că de data asta nu are cum.
PAUL: Ai avut un şoc. O să-ţi treacă. Totul e să nu pui la inimă. Fă ca mine. la pastile. Ascultă muzică.
CHRIS: Şi combinaţia asta ajută?
PAUL: Uneori...

(Linişte. Paul ascultă aria lui Rossini.)

CHRIS: În fond... De ce m-ai chemat? Care-i problema?
PAUL: Tu!
CHRIS: Eu?...
PAUL: Mai e cineva care susţine că aude moartea tuşind în maşină?
CHRIS: Nu susţin. Aşa este, Paul.
PAUL: Prostii!
CHRIS: Nu sunt prostii.
PAUL: Nu sunt prostii?
CHRIS: Vino până jos, în maşina mea, să te convingi.

(*Pauză.*)

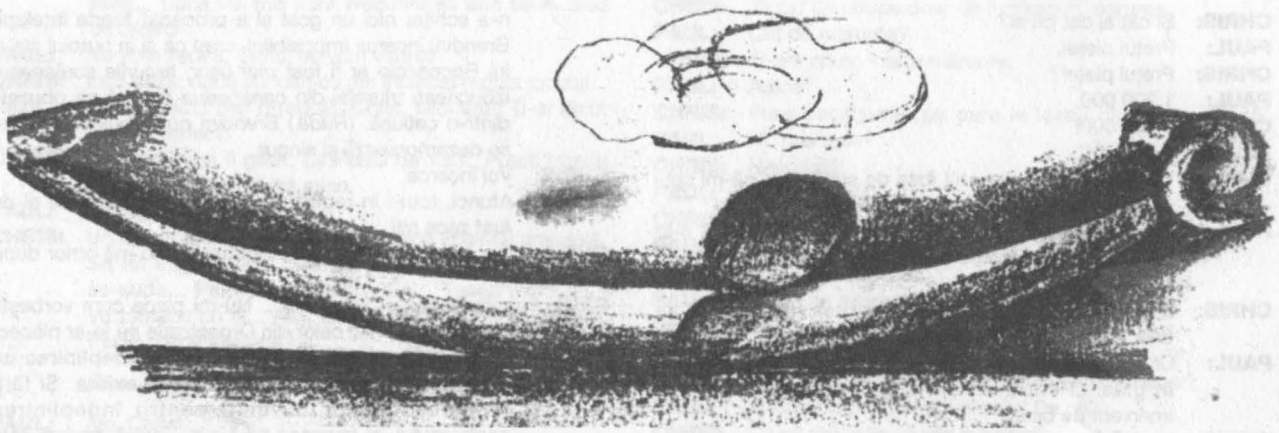
PAUL: Că maşina ta este goală?
CHRIS: Da!
PAUL: Şi cineva totuşi tuşeşte în ea?
CHRIS: Poate să ţi se pară ciudat, dar aşa e.
PAUL: Tuşeşte maşina. S-a mai văzut. Deşi este nouă, s-ar putea să aibă un defect de fabricaţie.
CHRIS: Defectul ăsta de fabricaţie nu-i al maşinii, ci al lui Nicky-Guriţă. (*Pauză.*) De ce nu vrei să vii să auzi cu urechile tale?
PAUL *(îşi pune o haină pe umeri):* Nu că aş crede!

(Se duc amândoi către uşă. Aria ajunge la apogeu.)

PAUL: Nu! Acum nu se poate!
CHRIS: De ce?
PAUL: Trebuie să vină Brendini.
CHRIS: Brendini să vină aici?... Înseamnă că e la curent?...
PAUL: Nu îl cunoşti? (*Dă muzica mai încet.*) Nu-ţi face griji. O să vină Brendini. Totul e să-ţi păstrezi calmul şi să-i relatezi exact cum a fost. Cu el nu ţin basmele. (*Pauză.*) Să fii atent, nu-l contrazice, ştii că e iritabil. (*Pauză.*) Uite, ieri, a invitat-o pe Linda la o piesă de teatru, un Boccaccio de ultimul tip, a adus-o acasă cu Rolls-ul lui secular şi acolo, în rabla aia, ce crezi c-a încercat? S-o posede, mă înţelegi?... Evident, Linda n-a schiţat nici un gest şi a procedat foarte înţelept, Brendini încerca imposibilul, cred că şi în butoiul ăla al lui Boccaccio ar fi fost mai uşor, arcurile scrâşneau, izbucneau triumfal din canapeaua maşinii ca obuzele dintr-o catiuşă. (*Râde.*) Brendini nu trebuie contrazis, se dezamorsează şi singur.
CHRIS: Voi încerca.
PAUL: Atunci, totu-i în regulă! Şi nu te gândi decât că ai de luat zece mii.
CHRIS: Dacă tot suntem la capitolul bani... Nu mă omor după ei.
PAUL *(mirat):* După cei zece mii?... Nu-mi place cum vorbeşti! Dar deloc! Şi nici celor din Organizaţie nu le-ar plăcea. Pentru ei, contractul e totul. Fără îndeplinirea lui cuvânt cu cuvânt, Organizaţia n-ar exista. Şi fără ridicarea banilor cuveniţi pentru îndeplinirea contractului, şi moartea lui Nicky-Guriţă devine cam ipotetică. Or, el a murit, nu-i aşa? (*Pauză. Priveşte atent la Chris, aşteptând un răspuns. Chris se duce către fereastră. Priveşte afară. Rafale de vânt.*)
CHRIS: Îmi amintesc, colindam împreună prin ploaie, prin locurile cele mai rău famate, mai dubioase, ne cunoşteau toţi şuţii, toţi caraliii, Nicky avea o vorbă bună de duh pentru toţi, nu era bombă-n oraş unde să nu ni se dea de băut, NIcky avea numărul lui de hipnotism cu paharele, întindea mâna spre ele şi paharele începeau să alunece pe tejghea către el, în aplauzele celor din jur – când a fost asta, Doamne, parcă au trecut secole de-atunci, de când umblam căutând-clătinându-ne către casă, dacă se întâmpla să avem vreo coşmelie pe undeva –, apoi Nicky se apuca să gătească vestitele lui spaghetti la două tigăi, îi ieşeau formidabil, niciodată n-am înţeles cum le răsucea aruncându-le dintr-o tigaie într-alta, în treacăt fie spus, în tinereţe lucrase pe la circ, „Stromboli", „Bomboli", şi, în timp ce gătea, îşi dădea drumul la gură, avea o gură spurcată de parcă ar fi fost maşina de spălat rufele cartierului, ce e ciudat, după ce îi băga şi îi scotea, cei înjuraţi ieşeau de acolo mai spălaţi şi mai apretaţi ca oricând... (*Pauză.*) Dar şi asta o făceam când aveam o mansardă pe undeva, pentru că altfel, ca să nu stăm afară, în ploaie, strângeam bănuţ cu bănuţ şi intram într-un cinema de periferie petrecându-ne noaptea întreagă în rafalele lui George Raft şi Edward G. Robinson, în timp ce în spatele nostru, alţii, mai speriaţi ca noi, beau din sticle turtite şi şopteau cu o spaimă abia auzită: „Mamă, mamă, de ce m-ai făcut?"... (*Pauză.*) Da, pe atunci erau multe cinematografe din astea în care se putea dormi cu schimbul dacă nu aveai destui bani pentru o cameră de hotel.

(Linişte.)

PAUL: Şi toate astea le-ai făcut în tinereţe cu Nicky? Dormeaţi în cinematografe cu schimbul?...
CHRIS: Da. Dacă mă gândesc bine, dormeam mai mult eu, cu gura întredeschisă, sau, cum spunea Nicky, ca un brotăcel pe marginea unui lac. (*Pauză.*) Aşa cred. Dormeam mai mult eu.
PAUL: De ce ? El n-avea somn?
CHRIS: Cred că-i plăceau filmele. Lua actorii în serios. Mai ales pe cei care jucau roluri de gangsteri. Cred că îi lua mai în serios pe gangsterii de pe ecran decât pe cei din viaţa de toate zilele, de lângă el. Sunt sigur că, dacă l-ar fi întâlnit vreodată pe stradă pe Edward G. Robinson, el, care se trăgea de şireturi cu toţi criminalii, ar fi tras o spaimă de moarte.



PAUL: Dar nu l-a întâlnit.

CHRIS: Nu! Şi ăsta a fost ghinionul lui. Că astă-seară, pe pod, în loc să-l vadă oe Edward G. Robinson, m-a văzut pe mine. Şi asta, în loc să-l îndepărteze, l-a făcut să se apropie.

PAUL: A crezut că eşti brotăcelul pe care îl păzea în sala de cinema.

CHRIS: Da! Nu ştia că acolo, la Podul de Vânt, este altcineva.

(Pauză lungă.)

PAUL: Îmi dau seama ce ai simţit când ai văzut că cel în care trebuie să tragi este el.

(Tuse înceată. Rafale de vânt. Chris se agită.)

CHRIS: Ascultă! Tu n-auzi nimic?

PAUL: Muzica lui Rossini. Vântul.

CHRIS: N-auzi o tuse, undeva, pe-aici?

PAUL: Poate băieţii de-alături. Ştii cum se-ntâmplă. Joacă biliard şi tuşesc.

(Tuse înceată. Chris ascultă încordat.)

CHRIS: Nu ştiu care-i părerea ta, dar eu zic să mă duc.

PAUL: Tocmai acum? Când trebuie să vină Brendini? Ce crezi că o să zică? „Ăsta ba vine, ba pleacă, ba spune că s-a ţinut de contract, ba că mortul mai are puţin de tuşit!"...

CHRIS: Spune-mi, chiar o să vină? Până acum n-a venit aici niciodată. De ce ar veni tocmai acum?... Nu, cel mai bine ar fi să mă duc şi eu acolo, unde mi-e locul, la Podul de Vânt, să mă uit la apa aia îngheţată sub care zace Nicky-Guriţă, poate că iese la suprafaţă şi îl rog să-şi ia tusea înapoi... (*Se duce spre uşă. Pauză.*) Totuşi... (*Pauză lungă.*) De ce nu mi-ai da banii ăia, dacă tot m-am cărăbănit?... Cei zece mii?... Doar mi-am făcut treaba, banii-s ai mei, aşa scrie în contract, nimeni nu mi-i poate reţine. (*Şuier de vânt.*)

PAUL: Aşa e! Nimeni nu ţi-i poate reţine, ceea ce scrie-n contract este sfânt. (*Şuierul creşte.*)

CHRIS: Am tras! Am avut curajul să trag! Şi dacă cineva are îndoieli, că nu mi-am făcut treaba cum trebuie, să mi-o spună în faţă!

PAUL: Cine să aibă îndoieli? Doar ai făcut o treabă curată. Era noapte şi vânt, podul era pustiu...

CHRIS *(râde agitat)*: Să ştii că era pustiu! Doar vârtejuri de apă şi maşinile ce treceau peste pod.

PAUL: Cine să oprească maşina pe pod, ca să vadă un vagabond împuşcat? Nimeni!

(Tuse înceată, neputincioasă.)

CHRIS: Şi chiar dacă ar fi oprit, îl puneam eu pe fugă!

PAUL: Dar n-a oprit!

CHRIS: Cin' să oprească?... (*Râde.*) Banii-s ai mei!

(Paul scoate dintr-un sertar un plic. Priveşte la el.)

PAUL: Când am vorbit cu tine la telefon, ziceai că n-ai ieşit din maşină.

CHRIS: Da, da' bistarii-s ai mei!

PAUL: Şi totuşi... Te-am căutat timp de zece minute la telefon. Zece minute întregi. (*Pauză.*)

CHRIS: A trebuit să mă duc undeva.

PAUL: Bănuiam.

CHRIS: Ştii unde. Unde se duc oamenii când e frig.

PAUL: Zece minute întregi?

CHRIS: Zece minute? N-am folosit cronometrul.

PAUL: Sub pod? La picioarele podului?...

CHRIS: Ce îi tot dai cu întrebările? La picioarele podului. Doar nu era să fac în maşină. Era nou-nouţă.

PAUL: Înţeleg.

CHRIS: M-a costat o groază de bani. Are multe utilităţi, telefon, schimbător automat de viteze, gresaj muzical, dar lanţ la WC au uitat să îi pună.

PAUL: N-am făcut decât să te întreb.

CHRIS: Nu cumva te gândeşti că după ce l-am ucis pe Nicky-Guriţă m-am dus sub pod să-i ascund bijuteriile de familie?... Că aşa, pârlit, păgubos cum era, avea asupra lui într-o pungă soioasă averea lui Monte Cristo?...

PAUL: Te-am întrebat, mi-ai răspuns. Mă declar mulţumit. Te-ai dus să faci o treabă oarecare undeva. Acolo, sub pod, în timp ce deasupra ta uruiau maşinile de mare tonaj. Ca un alibi psihologic.

CHRIS: Nu m-am dus pentru un alibi psihologic. M-am dus să mă piş!

PAUL: Bine. E clar!

CHRIS: Eşti mulţumit?

PAUL: Da, sunt!

CHRIS: Că am fost să mă piş?

PAUL: De răspuns. Că ţi-ai făcut treaba cum trebuie.

CHRIS: Tu nu faci la fel?

PAUL: Eu?

CHRIS: Când îţi vine să te duci undeva, nu te duci?

PAUL (*exasperat*): Ba da. Mă duc. Cum să nu mă duc?

CHRIS: Într-un loc mai ferit?

PAUL: Evident!

CHRIS: Unde nu eşti văzut?

PAUL: Sigur că da! Exact!

CHRIS: Sau o faci în văzul lumii? Te pişi contra vântului?

PAUL: Ascultă, o mai ţii mult aşa?

CHRIS: De ce? Eşti grăbit? Ai o treabă undeva? Ai nevoie de un alibi psihologic?

PAUL: N-am nici o treabă, dar...

CHRIS: Atunci, vrei să te duci să te pişi?

PAUL: Doamne, ce discuţie idioată! Dacă ne-ar auzi Linda acum... Ai terminat? Ai epuizat subiectul?

CHRIS: Şi dacă nu l-am epuizat, ce ai să-mi faci? Îmi dai banii să plec sau chemi băieţii de-alături, să mă ia la poceală? Să mă dezvirgineze cu tacurile de biliard? Să mă arunce de la unul la altul ca pe nişte spaghetti la două tigăi? Nu ţine, sunt rezistent, nu mă las până nu-mi dai bişţarii. I-am meritat, îi voi lua. Încă nu s-a născut omul care să nu-mi dea banii pe care mi-i datorează. Nimeni n-a reuşit asta. Nici chiar Nicky-Guriţă, şi el era specialist în a nu-şi plăti datoriile. (*Îi smulge plicul din mână.*)

PAUL: Îţi datora bani şi ţie?

CHRIS: Cui nu îi datora?

PAUL: Câţi?

CHRIS: Şapte dolari.

PAUL: Şapte dolari?

CHRIS: Şapte dolari. Ţi se pare puţin?

PAUL: Doamne fereşte! Banii sunt bani! (*Chris vrea să iasă. Paul îl apucă de braţ.*) De cât timp ţi-i datora?

CHRIS: De doi ani. (*Vrea să iasă. Paul îl ţine de braţ.*)

PAUL: De necrezut! I-ai împrumutat tu şapte dolari?

CHRIS: Cum mă vezi şi cum te văd.

PAUL: Şi nu ţi i-a dat înapoi?

CHRIS: Nu! (*Vrea să iasă.*)

PAUL: De necrezut! Cum de-a fost posibil? Eu, unul, nu înţeleg! Să laşi pe cineva doi ani de zile cu o datorie de şapte dolari! Cum s-a putut?

CHRIS (*bănuitor*): Ia ascultă! E o poveste mai complicată, ce te tot bagi în ea?... (*Pauză.*) De ce mă tot ţii aici?... Care e şpilul?... Nu cumva şi povestea asta a ta cu Brendini e născocită de tine doar ca să... (*Pauză.*) Ce-a fost între mine şi Nicky-Guriţă nu e treaba ta... (*Vrea să iasă. Paul îl prinde de umăr.*)

PAUL: Cum să nu fie? Doar e vorba de bani. Şi banii sunt mai presus de orice. Mai ales dacă sunt ai tăi. (*Chris vrea să iasă, Paul îl reţine.*) Auzi, şapte dolari! Trebuia să i-i ceri înapoi!... Să-l forţezi să ţi-i dea! Să dovedeşti că nu mai eşti un brotac! (*Chris vrea să iasă.*) Să îl strângi de gât. (*Îl strânge de gât pe Chris.*) Să îl prinzi pe la spate ca într-un cleşte şi să nu-i mai dai drumul până nu ţi-i dădea înapoi cu dobândă.

(Îl prinde pe Chris pe la spate ca într-un cleşte. Chris se zbate, încearcă să scape din strânsoare, dar nu reuşeşte. Cad amândoi pe jos, se tăvălesc. Chris e gata să dea în primire. Dă de câteva ori din mâini, din picioare, apoi rămâne nemişcat. Plicul îi cade din mână. Linişte. Paul slăbeşte strânsoarea încet, se ridică. Ia plicul şi îl pune înapoi în sertar. Se duce la baie. Pauză. Se aude apa la baie. Paul iese rânjind. Se încheie la pantaloni. Muzică.)

PAUL: Îţi spun eu, de la mine ai multe de învăţat, băieţaş! O fi ăsta Clubul Sugarilor, dar nu pentru dans şi bunele maniere. (*Chris tuşeşte încet.*) Ce e? Vrei să te duci undeva? (*Chris face semne că nu.*) Sau tusea mortului a dat şi în tine?

CHRIS (*răguşit*): Ascultă! De ce nu-mi dai banii, să plec? Aşa scrie-n contract.

PAUL: Sigur că aşa scrie. Doar că, vezi, unii socotesc contractul un simplu rahat. Nişte tâmpiţi! Care cred că se poate trăi numai din iuţeală de mână şi nebăgare de seamă! (*Enervat.*) Câţi şmecheri din ăştia n-au încercat să mă tragă în piept! (*Pauză.*) Mi-aduc aminte de unul: „Tu eşti Paul Lambrini – spunea –, patronul Sugarilor, am venit să-ţi ofer protecţia mea, eşti băiat bun, mintos, aranjat, ai un local elegant, banii curg, dar ce folos dacă nu ai protecţie?...“ Eu stăteam aici, în fotoliu, nu prea eram în apele mele, ce mai, pe lângă el păream un pigmeu, Linda se uita în oglindă şi îl croşeta din priviri, golanul o saliva şi el pe furiş, se şi vedea în patul ei larg de acasă, în timp ce eu îmi pierdeam nopţile pe aici făcând monetarul... „Cred că noi doi avem ceva în comun – spunea –, tu ai bani, eu o să am grija lor, bate laba, sau nu vrei să scapi de problemă?...“ Rânjea sfidător, era foarte sigur de el, avea umeri largi, muşchiuloşi, un refuz ar fi fost o lipsă de chibzuinţă, până şi Linda îi zâmbea prin argintul oglinzii!... Doamne, ce l-aş mai fi scos afară în şuturi, ce l-aş mai fi pocnit, aş fi pocnit-o şi pe Linda, dar n-aveam motiv, ea îi zâmbise doar prin argintul oglinzii... Aşa că l-am rugat să vină a doua zi pentru răspuns... N-a mai fost cazul, a doua zi l-au găsit într-un cimitir de maşini. Zăcea într-un portbagaj, a fost destul de greu de înghesuit, dar tu îi ştii pe băieţii Organizaţiei când e vorba să-nghesuie pe cineva undeva, nimic nu e imposibil!... (*Linişte. Îngândurat.*) De fapt, nici acum nu ştiu de ce i-am făcut felul în loc să îl angajez. Pentru că îndrăznise să se uite la Linda în oglindă?... (*Îşi pune puţin whisky în pahar, ia o pastilă. Bea.*) Şi acum vii tu şi îmi serveşti nişte minciuni cu Nicky-Guriţă care pasămite e mort, undeva pe fundul apei, dar tuşeşte la suprafaţă!

CHRIS: Nu-i o poveste!

PAUL: Păi bine, mă, Chris, drept cine mă iei?... Un fraier din ăla bun de înghesuit într-un portbagaj?... Unul care îşi crede banii în siguranţă dacă îi dă altcuiva?... Care ia de bun tot ce aude?... (*Linişte. Paul se duce la uşă. Ascultă. În şoaptă.*) Cred că băieţii s-au dus. Nu mai e nimeni lângă masa de biliard. Cred că s-au dus să-l întâmpine pe Brendini. E momentul să-mi spui adevărul, cât mai e timp. (*Pauză.*) Ce a fost aseară?... Ai luat plasă? Ai vrut să te dai mare şi l-ai făcut scăpat pe Nicky-Guriţă? Sau ai trecut peste pod?...

CHRIS: N-am trecut peste pod!

PAUL: Păi, dacă ai făcut asta, eşti în încurcătură, băiete! Rahatu-i pe tine cât casa!... Ce îmi bălmăjeşti că aşa şi pe dincolo, crezi că nu se vede pe tine că eşti la strâmtoare?... Dumnezeule, dacă te-ai vedea, toate atârnă pe tine, nădragii, cămaşa, haina, ridurile, surâsul, pometii. Eşti speriat rău, băiete. Cine te-a aranjat?...

CHRIS: Nimeni nu are prin partea asta curajul...

PAUL: Atunci, dacă nu ăştia de aici, cei din partea „ailaltă“?... Ce ţi-au făcut? Te-au prins şi te-au băgat la mijloc? Te-au speriat cu bâtele lor de baseball? Ţi-au dat cu ele pe la testicule? Au jucat mingea cu ele?... Nu eşti primul, să ştii, am avut şi eu parte odată de bâtele lor, îi cunosc, sunt nişte testibalişti înrăiţi...

CHRIS: Dar nu e adevărat...

PAUL: Nu te jena, recunoaşte, toţi am trecut prin astfel de încercări, îţi va fi mai greu la început cu femeile, dar când ne-a fost nouă uşor cu ele?... Hai, spune, cine a fost în maşină cu tine? Chirwasse?

CHRIS: Chirwasse?

PAUL: Longobardi?...

CHRIS: Cine e Longobardi?

PAUL: Longobardi e Longobardi. Şi nu mă tot îngâna. Duşmanul de moarte al lui Brendini. De ce crezi că

vine în toiul nopții aici? Și te-am adus și pe tine la club?

CHRIS: M-ai adus? Deci nu am venit de bunăvoie?

PAUL: Te-am adus, ai venit... Tot aveai niște bani de încasat. Cine era la tine în mașină?

CHRIS: Vrei să-ți spun?

PAUL: Tu îți bați joc de mine?

CHRIS: Dacă îți spun, mă crezi?

PAUL: Ce să cred? Că mortu-i la fundul apei, dar tușește la suprafață? (*Îl prinde de guler.*) Ascultă, bă, de ce îți bați joc de mine? Nu te-am angajat eu? Nu te-am crescut eu? Nu te-am învățat eu să joci biliard? Să folosești tacul și furculița? Să îți asortezi cravata la ceea ce trebuie și să înfigi cuțitul în cine trebuie? Că la fructe se pune pe masă o fructieră, dar că pentru brânză nu există brânzotieră? Și că oriunde ții pistolul, la subsuoară sau în pantaloni, totu-i ca scula să nu se vadă?

CHRIS: Paul, dar eu...

PAUL (*se caută de pastile*): Ce ți-am spus, mă, când ai venit prima oară la mine? Ei, ei?... E vorba de un citat... Dintr-o poezie... De un vers...

CHRIS: Paul...

PAUL: Adu-ți aminte... Ceva cu ochiul... Ei?... „Dară ochiu..."

CHRIS: „Dară ochiu-nchis afară, înăuntru se deșteaptă!"

PAUL: Și ai făcut cataractă din cauza asta?

CHRIS: Nu!

PAUL: Nici eu. Și nici n-am de gând să fac. De ce crezi, mă, că te țin aici și nu îți dau voie să o iei razna cu poveștile tale? Măi Chris, măi băiatule, deși ai crescut, mai ai multe de învățat de la hoașca asta bătrână din mine...

(Dă drumul la o casetă. Se aude o tuse.)

CHRIS (*uluit*): Ce-i asta?

PAUL (*mulțumit*): O înregistrare. Perfectă.

CHRIS: Nu se poate! Deci mi-ai băgat și mie un microfon în mașină?

PAUL: Nu eu. Organizația. Credeai că o lichidare ca aia făcută de tine e lăsată la voia întâmplării? Nu-l cunoști pe Brendini.

CHRIS: Nemaipomenit! Dar asta înseamnă că... Dar asta-i dovada că nu v-am mințit! Că tusea de pe casetă e tusea lui Nicky-Guriță!

PAUL: Am oarecari îndoieli.

CHRIS: Dar e tusea lui! Nu o poți contesta!

PAUL: Tusea nu o contest. Doar locul unde a fost imprimată. De partea asta a podului? De cealaltă parte a lui? Sau într-o sală de cinema unde Nicky-Guriță se holba la Edward G. Robinson?

CHRIS: Deci nu-i o dovadă?

(Paul scoate caseta și o calcă-n picioare.)

PAUL: Nici măcar că Nicky-Guriță e mort.

CHRIS: Voi sunteți nebuni! Nebuni sau bolnavi! Mai întâi mă trimiteți să-l... Și apoi... Eu nu mai stau cu voi. Ies din Organizație! Dacă am început să ne suspectăm între noi...

PAUL: Și unde te duci? La testibaliști? La poliție?

CHRIS: Aș putea să mă duc la poliție. Aș putea să mă autodenunț.

PAUL: Poți să te denunți cât oi vrea, dacă nu există cadavrul...

CHRIS (*hotărît*): Eu m-am dus! N-aveți decât să-mi faceți ce vreți! Știți unde pot fi găsit! La Podul de Vânt! (*Se duce lângă ușă, vrea s-o deschidă.*) De ce-ai închis ușa?

PAUL: Chris, pe ce lume trăiești?

CHRIS (*țipă*): De ce ai închis ușa?

PAUL: N-am închis-o eu. Nu e închisă pe dinăuntru. Și pot să-ți mai spun ceva. Până nu lămurim chestia asta cu tusea, nici nu se va deschide. Vom rămâne aici. Prizonieri. Tu, pentru că ai mințit Organizația, eu, pentru că am garantat pentru tine.

CHRIS: Dar l-am omorît, Paul! L-am omorît! De ce nu mă crezi?

PAUL: Te cred, Chris, te cred! Doar că, vezi... Aici nu contează ce cred eu, ci Organizația. Și, din punctul ei de vedere, un om care tușește nu-i mort. Pe ea n-o interesează nuanțele, amănuntele, este ca Dumnezeu. Poți să dovedești că, deși tușește, Nicky-Guriță este mort? Atunci suntem liberi! Pentru că, altfel, dacă un om suprimat de Organizație încă tușește, înseamnă că ceva nu e în regulă. Că mecanismul nostru a început să se strice. (*Se duce la combina muzicală, îi dă drumul. Se aude o tuse.*) Ceva nu mai este ca înainte. (*Scoate caseta și o calcă-n picioare. Muzică.*) Așa că, până vine Brendini, caută o variantă mai plauzibilă. Și dacă nu găsești, poate îmi spui adevărul. (*Pauză.*) Ce zici? Oricum, până atunci, aici nu intră nimeni. Și nici nu iese. Iar eu rămân lângă tine. Mâncare, băutură avem... Și dacă dorești ceva special... Vrei niște spaghetti? Nu știu dacă le voi putea face chiar la două tigăi, dar...

CHRIS: Nu doresc nimic special.

PAUL: Atunci, odihnește-te! (*Chris se întinde pe canapea. Pauză.*)

CHRIS: Nu-mi place canapeaua asta! Îmi intră arcurile în spate. Nu ai un pat pliant?

PAUL: Un pat pliant?

CHRIS: Și niște cearșafuri curate și apretate. Ca la mine acasă!

PAUL: Poate vrei și-o fetiță cu ochii migdalați... La ce-ți trebuie ție cearșaf?

CHRIS: Nu crezi că stau destul să pândesc lângă podul ăla de vânt ca să merit și eu puțin confort? Puțină igienă?... Știi bine că toată viața am dus-o ca vai de mine, n-am avut casă, n-am avut masă, așa că, dacă tot am intrat în Organizație, măcar niște cearșafuri curate să am... Când vine cineva la mine în vizită să-i pot oferi niște condiții omenești de dormit.

PAUL: Și până acum a venit cineva?

(Pauză.)

CHRIS: În afară de Nicky-Guriță de două-trei ori, nici măcar un picior de iepure șchiop. Și, crede-mă, uneori aș primi în casa mea chiar și un iepure șchiop, numai să nu se teamă de mine...

PAUL: Ce-ai zice dacă într-o seară, în locul unui iepure șchiop, aș veni eu? Rănit. Urmărit de Brendini. Dacă te-ai trezi cu mine, șontâc-șontâc, lângă ușă? La ce te-ai gândi?

CHRIS: La ce m-aș gândi?

PAUL: Da.

CHRIS: Dacă am cearșafuri curate.

(Liniște. Chris întinde mâna și se caută în buzunarele hainei.)

CHRIS: N-ai o țigară? Pe-ale mele le-am uitat în mașină.

(Paul îi aruncă un pachet de țigări. Chris îl prinde din zbor.)

CHRIS: Astea-s ţigări? Nu-mi plac. Sunt parfumate.
PAUL: Sigur că sunt parfumate. Le ţin pentru Linda.
CHRIS (*îi aruncă pachetul*): Atunci, dă-i-le ei!
PAUL: I le-aş da, dacă ar veni...
CHRIS: De ce n-o chemi?
PAUL: Ca să nu-i dea voie „băieţii" să intre? S-ar speria fără motiv. Închipuie-ţi că vine la mine, la clubul meu, şi băieţii nu-i dau voie să intre. Ea nu pricepe „schemele" noastre. Crede că banii se fac cu tacul de biliard...
CHRIS (*sare din pat*): Mama lui!
PAUL: Poate c-ar trebui s-o sun.
CHRIS: Un purice!
PAUL (*amuzat*): Purici la „Clubul Sugarilor"?... Poate o albină din aia...
CHRIS: Exclus!
PAUL: De ce?
CHRIS: Pentru că azi este luni. Ieri au fost întreceri de Ligă. Şi Nicky le-a folosit pe toate. Abia miercuri avea de gând să facă rost de altele... Să le pună în cutiuţe mici, întunecoase, până duminică să fie bine întărâtate...

(Chris ridică privirile.)

PAUL: Ce-i asta?
CHRIS: Un bâzâit!
PAUL: Iar?...
CHRIS: Îţi jur, îl aud!...
PAUL: O vezi?...
CHRIS: O aud!
PAUL: N-o vezi?
CHRIS: Nu-nţelegi? N-o văd, o aud!...

(Face paşi înceţi şi urmăreşte o albină nevăzută. Dă cu mâna după ea încercând să o prindă. Nu reuşeşte. O ia de la început.)

PAUL: Asta îmi mai lipsea! Chris, tu ai halucinaţii auditive! Eşti bolnav rău!... Ne pui în pericol! Culcă-te! Odihneşte-te, până dau telefon să văd de ce nu vine Brendini...
CHRIS: Paul!...(*Pauză. Obosit.*) Ce se întâmplă cu noi? Ne adunăm, vrem să facem ceva împreună, ne jurăm credinţă până la moarte, punem vamă pe Podul de Vânt, ne caftim, ne ucidem pentru bani, maşini, tablouri, femei...
PAUL: Şi nu le avem, Chris? Nu le avem? Chiar dacă femeile şi tablourile nu prea le înţelegem... Dar le avem! Ăsta-i esenţialul!

(Chris se întinde din nou pe canapea. Paul se duce la telefon.)

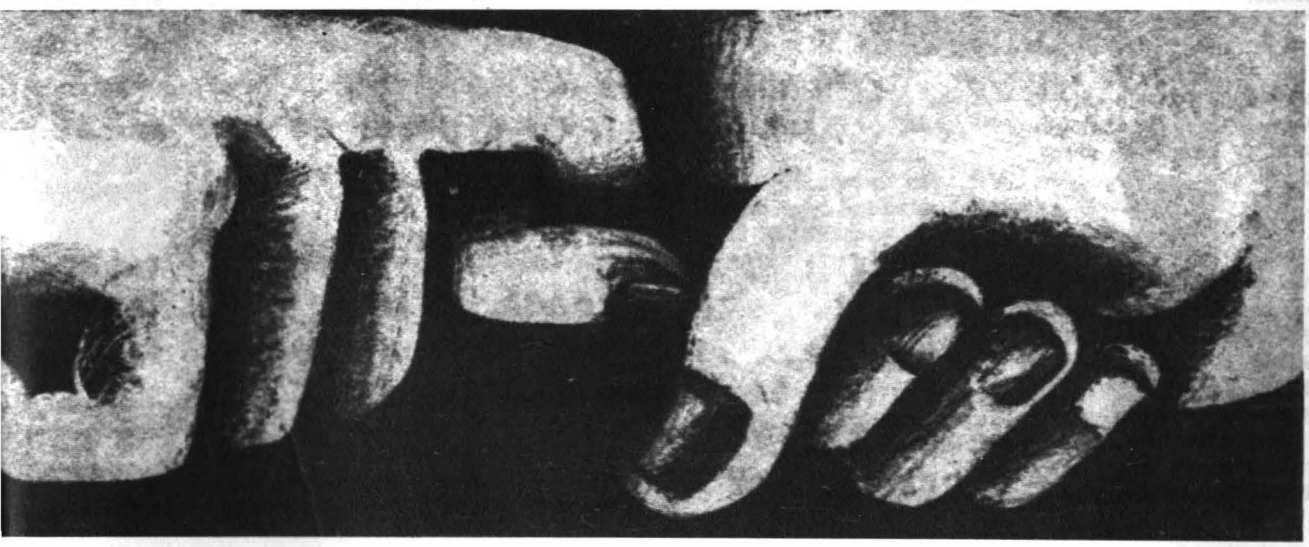
CHRIS: Două zile şi două nopţi aşteptând... În mijlocul podului. Ca un câine râios! Aşteptând mila noastră!... (*Pauză.*) Când m-a văzut, a crezut că sunt Bunavestire. Cel care a venit să îl mântuie... (*Pauză.*) Şi eu l-am ucis la ordinul unui om pe care nu l-am văzut niciodată!
PAUL (*la telefon*): Alo!... Brendini încă nu a venit?...
CHRIS: Spune-mi...
PAUL (*cu receptorul în mână*): Oare pe unde o fi?...
CHRIS: Paul, măcar Brendini ăsta există?... Există într-adevăr?...

(Paul priveşte la el. Chris aşteaptă un răspuns cu gura întredeschisă.)

3

Puţin mai târziu.
Muzică. Paul aşteaptă la telefon. Se caută de o pastilă de nitroglicerină. O înghite fără lichid.
Chris, pe canapea.

PAUL (*la telefon*): Linda nu e acolo? Unde dracu' umblă la ora asta?
CHRIS: Câte casete ai tu aici, Paul? Când am venit, ai distrus o casetă, înainte de a mă culca ai dat cu a doua de pământ de nu s-a văzut, şi acum... (*Ascultă atent.*) Iar se aude! (*Pauză. Curios.*) Dacă tusea lui Nicky-Guriţă s-a plictisit să mă aştepte-n maşină şi a venit după mine aici?... Cine m-a pus să trag în el în timp ce tuşea?... (*Pauză.*) Nu înţeleg! Când am ieşit din maşină, am trântit portiera, am închis geamurile, n-am lăsat nici o gură de aerisire, nici cât pentru un pârţ, şi acum... (*Pauză.*) Şi Brendini care întârzie!... (*Lui Paul.*) Ţi-a spus ţie că o să vină?... Când ai avut timp să te înţelegi cu el, Paul, când am vorbit cu tine la telefon nu ştiai încă nimic, şi acum... Mie nu-mi place chestia asta cu Brendini, ce să caute el aici pe o vreme ca asta, nu vezi ce-i afară, păcatul lui Dumnezeu, cred că acum, dacă există într-adevăr, Brendini stă într-un fotoliu într-unul din cluburile alea luxoase, făcute



pentru tot felul de granguri astmatici, şi soarbe un coniac franţuzesc, discutând despre curse de cai... Aşa că noi, ce să mai stăm aici?... Cel mai bine ar fi să se ducă fiecare la treaba lui, tu la Linda-Oglinda şi eu la Podul de Vânt... Nu crezi că ar fi mult mai bine?...

PAUL: Lasă-l pe Brendini. Poate că acuma este în drum către noi. Cât despre tusea asta, ce îi tot dai cu ea? Toată lumea tuşeşte. Şi eu tuşesc. Şi Brendini tuşeşte. Cât despre cei care se aventurează pe o vreme ca asta pe pod, mamă, ce mai tuşesc! Ascultă ce-ţi spun, acolo unde-i viscol şi vânt, toată lumea tuşeşte.

CHRIS: Aşa e! Numai că tusea lui Nicky-Guriţă are ceva special.

PAUL: Special? Cât de special?

CHRIS: Cât s-o deosebeşti de celelalte.

PAUL: Prostii! Am auzit-o şi eu. Când vorbeam la telefon. E o tuse ca oricare alta. Prăpădită. Banală! O tuse de om răcit. Nu mi s-a părut ceva special. Dimpotrivă. (*Pauză.*) Dacă vrei să ştii, mi s-a părut cunoscută.

CHRIS: Cunoscută?

PAUL: Da, cunoscută. Familiară. Parcă o mai auzisem undeva. Unde? La tine? La mine, aici? La unul din chefurile de acasă, făcute de Linda-Oglinda?... (*Convins.*) Mai curând cred că acolo.

CHRIS: Poate că o confunzi...

PAUL: Nu, n-am cum s-o confund, mă urmăreşte şi ziua, şi noaptea în somn, parcă o aud şi acum, o tuse hârşâită, uzată, trecută prin ciur şi dârmon... Da, da!... Uite, când încerc să mi-o amintesc, văd o uşă... O uşă de baie. În spatele căreia... (*Muzică.*) Şi nu o pot desluşi din cauza Lindei, care vorbeşte la telefon. (*Muzică.*) Îţi dai seama ce dilemă, să nu ştii cu cine vorbeşte, să nu ştii cine tuşeşte! (*Muzică.*) Sigur, aş fi putut să scot uşa din ţâţâni, să văd cine e după ea, sau să-i smulg Lindei telefonul din mână, dar nu era demn. Am preferat să mă holbez la tablouri, uneori sunt capabil să mă uit la ele ore întregi, întrebându-mă cum de le creşte valoarea stând aşa pe pereţi... (*Se uită în ochii lui Chris. Spune silabisit.*) Cine a fost în baie atunci? Chirwasse?... Longobardi?...

CHRIS: Nici unul din ei.

PAUL: Sigur?

CHRIS: Sigur!

PAUL (*uşurat*): Slavă Domnului! M-ai liniştit! Nu mi-ar conveni să ştiu că cineva de pe celălalt mal îmi călăreşte nevasta pe malul acesta. Pe celălalt mal, da, dar aici, nu. Niciodată!

CHRIS: Nici dacă ar fi obligată?

PAUL (*uluit*): Linda? Să fie obligată? Îţi poţi închipui? Să o obligi pe Linda la una ca asta? Crezi că ar fi posibil aşa ceva?...

CHRIS: Nu ştiu. E femeia ta.

PAUL: Linda-Oglinda?

CHRIS: Păi de cine vorbim?

PAUL: Asta mă-ntreb şi eu. Mai ales când îmi aduc aminte de felul în care se piaptănă. Atunci când se piaptănă, când se priveşte-n oglindă, parcă e o nălucă.

(Muzica a încetat. Şuier de vânt. Paul se caută de pastile.)

CHRIS: Nu mai lua atâtea pastile.

PAUL: Fac bine. Calmează.

CHRIS: Într-o zi o să te calmeze definitiv.

PAUL: Crezi? Crezi că datorită pastilelor într-o zi aş putea să o iau pe urmele lui Nicky-Guriţă? Cel pe care l-ai omorît pentru şapte dolari?

CHRIS: Nu l-am omorît pentru şapte dolari!

PAUL: Atunci, pentru ce?

CHRIS: Asta vroiam să te-ntreb şi eu: de ce a trebuit să-l omor?

(Pauză lungă.)

PAUL: Aşa a vrut Organizaţia.

CHRIS: Asta ştiu. Dar de ce?

PAUL: N-ai spus-o chiar tu? Punea viespi unde şi când nu trebuia.

CHRIS: Şi vă încurca în pariuri?

PAUL: Enorm!

CHRIS: Bancuri. Explică-mi, de ce?

PAUL: Păi ce pariuri sunt alea când nu ştii cine câştigă?

CHRIS: Deci de asta...

PAUL: Ce mai contează?...

CHRIS: Din cauza unor albine...

PAUL: Şi a banilor, Chris...

CHRIS: Ce legătură au banii cu albinele?

PAUL: Ce legătură? (*Şuieră.*) Păi îţi dai seama ce se putea întâmpla dacă le punea peste tot? La jocurile de skanderbeg, la curse, sub şeile cailor, în mănuşi la meciurile de box, la cele de judo şi de ogari? Dădeam faliment! Se ducea naibii Organizaţia. Înţelegi, Chris? Organizaţia nu poate pierde. Aici este vorba de un mecanism care nu se poate opri doar din cauza unor albine... (*Pauză.*) D-aia e important pentru noi să ştim exact ce a fost acolo, pe pod. (*Pauză.*) Şi tu, în loc să ne spui adevărul... (*Se plimbă nervos. Se caută de pastile.*) Brendini ăsta care întârzie! (*Viscol, răbufnire de vânt.*). Şi, cum vine, ne ia la-ntrebări, ne suceşte, ne învârteşte, ne pune să-i dăm raportul, de parcă am fi la armată! Ce vorbim, ce gândim!... (*Pauză.*) Uneori mă întreb dacă nu ai dreptate şi dacă merită să ne dăm cu toţii peste cap numai ca să... Dacă toată aventura asta nu e făcută să... (*Uimit.*) Tu ştii care e partea lui din toată afacerea? Te-ai întrebat vreodată care-i procentul pe care îl ia? 30%!... Ai idee câţi bani înseamnă asta?

(Şuier de vânt. Chris e tot mai agitat.)

CHRIS: Tu n-auzi nimic?

PAUL: Ascultă ce-ţi spun, Chris, vorbesc de bani. De foarte mulţi bani. Care ar putea fi ai noştri...

CHRIS: Şi eu îţi vorbesc de un om. Care făcea cele mai bune spaghetti la două tigăi. Şi pe care l-am împuşcat. Pentru o maşină de lux. Ca fetele care mă văd conducând să creadă că a sosit Făt-Frumos călare pe calul său alb!...

PAUL: Când ai venit prima oară la mine, ziceai că l-ai prins pe Dumnezeu de piciorul drept. „Nu-i mai dau drumul nici dacă ar fi să se ridice la cer", spuneai. „Mă voi ridica împreună cu el." Ai spus-o sau nu? De ce nu te ţii de cuvânt? Ai trecut marele tău examen. Ai dovedit că eşti bărbat.

CHRIS: Pândesc la capătul podului.

PAUL: Putem încerca ceva serios.

CHRIS (*bănuitor*): La ce te referi?

PAUL: Mă refer, nu mă refer, înţelegi tu.

CHRIS: Ce faci tu, Paul, mă ispiteşti?

PAUL: Eu?...

CHRIS: Vrei să mă atragi şi pe mine în capcană? Ca, pe urmă, cineva să-mi tragă şi mie un glonte în ceafă când merg la baie?

PAUL: De ce tocmai în baie?

CHRIS: Pentru că e singurul loc unde merg fără pistol. (*Râde.*)

PAUL: Dacă asta poate fi o capcană... (*Insinuant.*) Ascultă: cine-i Brendini? O fantoşă. O paiaţă umplută cu rumeguş. O paiaţă solemnă şi reumatică.

CHRIS: Nu te mai ascult!

PAUL (*precipitat*): Nu mă asculta, dar profită... În curând o să fie aici. Singur. El a dat ordinul de lichidare a amicului tău. Lasă tusea pe care zici c-o auzi şi răzbună-te. După care, vom trece cu toţii de partea ta.

CHRIS: Să treceţi de partea mea? De ce?

PAUL: Păi dacă Brendini nu va mai fi, o să trebuiască să-i ia locul cineva.

CHRIS: Şi te-ai gândit că eu aş fi tocmai bun.

PAUL: De ce nu? De ce nu?...

CHRIS: Să preiau puterea...

PAUL: Ce zici? (*Pauză.*)

CHRIS: De ce nu o iei tu?

PAUL: Să preiau puterea? (*Pauză.*) Şi ce să fac cu ea? Skanderbeg cu albine la subsuori. Nu, aici e nevoie de un om tânăr, cu idei noi, cu o minte ca briciul...

CHRIS: Aha! Adică eu să scot castanele din foc pentru tine, şi tu să cumperi tablouri! (*Pauză. Se duce în faţa tabloului.*) Nu-mi iese din cap! 1 200 000! Dacă tabloul e fals?

PAUL (*arată colţul de jos al tabloului*): Fals? Uite-aici! Ce scrie?

CHRIS: Scrie ceva? (*Se uită.*) O mâzgăleală!

PAUL: Mâzgăleală? E o semnătură. Semnătura artistului.

CHRIS (*se uită atent*): Ar... hi... baldo!...

PAUL: Arcimboldo! Arcimboldo, prostule!

CHRIS: Ăsta e h toată ziua!

PAUL: E c...

CHRIS: E h!... Haş!...

PAUL: E c! C autentificat! De specialişti! (*Arată o hârtie.*) Uite!

CHRIS: Ce-i aia?

PAUL: Certificatul de garanţie !

CHRIS: Pentru cei 1 200 000?

PAUL: Că tabloul e autentic! (*Chris se uită la certificat.*) Vezi?

CHRIS: Auzi?... (*Pauză.*) De ce n-ai băgat banii în bancă?

(Pauză lungă.)

PAUL: Zău, Chris! De ce nu vrei să faci ce îţi spun? Chiar şi Linda zicea: „Chris e făcut pentru altceva decât să stea să vămuiască tâmpiţii la capătul podului".

CHRIS: A zis Linda una ca asta?

PAUL: Nu mă crezi? Vrei să-ţi confirme? (*Pune mâna pe telefon.*)

CHRIS (*scoate pistolul*): Pune receptorul la loc! Nu vorbeşti cu nimeni până nu vine Brendini! Ce pui la cale? Vrei să mă-nfunzi şi pe mine?

PAUL: Eu?...

CHRIS: Taci din gură!

PAUL: Tac, tac, dar pune pistolul la loc. Ştii că stau prost cu inima. Vrei să mor înainte ca tu să apeşi pe trăgaci?

CHRIS: Laşule! Dă-mi caseta!

PAUL: Ţi-o dau! Care casetă?

CHRIS: Care imprimă tot ce vorbim. Cum a imprimat şi tusea lui Nicky-Guriţă! (*Încearcă să deschidă combina.*) De ce ai închis-o? (*Nervos.*) Dă-mi cheia!

PAUL: Care cheie? De la combină? Cred c-am uitat-o acasă. (*Speriat.*) Chris, doar n-ai înnebunit! Vrei să mă torni lui Brendini? (*Chris îl scotoceşte în buzunare.*) Alea-s pastilele mele!

CHRIS: Lasă pastilele!

PAUL: Zău, Chris, îmi pierd răsuflarea! Dă-mi pastilele!

CHRIS: Mai întâi ai să-mi dai imprimarea! (*Paul, cu faţa schimbată, se duce împleticit la combină şi îi dă drumul. Muzică.*) Nu ala! Nu încerca să mă păcăleşti! (*Îl loveşte cu pistolul. Paul schimbă caseta cu alta. Gâfâie. E gata să-şi piardă cunoştinţa. Cu mare greutate, îi dă drumul. Muzică.*)

PAUL: Vezi?... Numai muzică.

CHRIS: Bine, vedem noi, când vine Brendini! (*Îi dă pastilele. Paul înghite una rapid.*)

PAUL (*revenindu-şi cu greu*): Auzi unde am ajuns! Să fiu suspectat tocmai de cel care vrea să mă tragă în piept!... (*Îşi revine încet.*) Care vrea să mă sperie!... (*E tot mai stăpân pe sine.*) Să mă facă să dau cu inima în primire. (*Tare.*) Păi vorba ta, n-am eu inima aia să dau în primire doar pentru că aşa vreţi voi!...

CHRIS: Noi? Care noi?

PAUL: Voi doi! Tu şi cu Linda!

CHRIS: Eu şi cu Linda?

PAUL: Păi ce credeai, mă, că nu ştiu? Că nu m-am prins de mişcare? (*Pauză.*) Ea nu răspunde la telefon, tu bagi spaima în mine cu mortul care tuşeşte. Şi dacă nu-mi mai găsesc nici pastiluţele... (*Râde, scoate altă cutie din buzunar.*) Te-am păcălit! Mai aveam una, de rezervă. De care nu mă despart nici în somn!... (*Râde.*) Ţi-a plăcut show-ul pe care l-am dat?...

CHRIS: Auzi? Multe aş fi crezut despre tine, că eşti cârpănos, laş, impotent, dar nu şi că eşti nebun!

PAUL: Tu eşti nebun. Şi mai ales Linda. Dacă-şi închipuie că am lăsat ceva pe numele ei... (*Curios.*) Cum te-a convins? De când sunteţi împreună?

CHRIS: Noi?

PAUL: Ia să vedem! N-aţi fost voi împreună la Edinburgh?

CHRIS: Ba da!

PAUL (*victorios*): Ştiam eu!

CHRIS: Ce ştiai? I-ai promis Lindei că mergi acolo cu ea şi în ultima clipă ai decomandat-o.

PAUL: N-am decomandat-o. Dovadă că a mers cu tine.

CHRIS: Tu mi-ai cerut!

PAUL: Şi ce-aţi făcut acolo?

CHRIS: Ce să facem? Am fost la târgul de teatru.

PAUL (*pândindu-l*): Festival.

CHRIS: Târg, festival, tot aia e.

PAUL: Ce-a fost acolo între tine şi Linda?

CHRIS: La Edinburgh?

PAUL: La Edinburgh.

CHRIS: Ce să fie? În afară de Shakespeare, nimic.

PAUL: Shakespeare?

CHRIS: Un autor foarte bun. Ne-am amuzat copios.

PAUL: Ce vorbeşti?

CHRIS: Pe bune.

PAUL: Ştii că mă faci să regret? Că nu am venit şi eu? Nu de altceva, dar ar mai fi fost cineva între voi.

CHRIS: Mă tem că era imposibil.

PAUL: De ce?

CHRIS: Din cauza locurilor. Nu aveam decât două. Rezervate cu mult înainte. (*Pauză.*) Doar dacă...

PAUL: Doar dacă...?

CHRIS: Aş fi renunţat eu.

PAUL: Să renunţi tu pentru mine la Shakespeare?

CHRIS: De ce nu? Doar eşti soţul Lindei.

PAUL: Dar nu şi al lui Shakespeare.

CHRIS: Din fericire. Pentru că atunci n-ai mai fi soţul Lindei. (*Pauză.*) Fii liniştit. Aş fi renunţat la locul meu pentru tine.

PAUL: N-aş fi acceptat.

CHRIS: De ce?

PAUL: Să bruiez aspiraţia ta către artă, către frumos? Şi apoi, ştiam subiectul pe dinafară, nu puteai s-o posezi pe Linda acolo, între două rânduri de scaune, în timp ce Richard al III-lea striga spectatorilor că dă un regat

pentru un cal. Nu ar fi fost de bun-gust. (*Pauză.*) A fost primul Shakespeare din viaţa ta, nu?

CHRIS: Da. Până atunci nu mai văzusem nici unul.

PAUL: Înseamnă că ai stat cuminte în fotoliu.

CHRIS: Exact!

PAUL: Cu gura căscată, ca un brotac.

CHRIS: Să zicem...

PAUL: Şi pe urmă ai aplaudat.

CHRIS: Da, am aplaudat. Mi-a plăcut foarte mult.

PAUL: Şi Linda?

CHRIS: Ce e cu ea?

PAUL: Ţi-a plăcut la fel de mult ca Shakespeare?

CHRIS: E greu de răspuns. Sunt atât de deosebiţi... Oricum, dacă te-ai gândit la ceva nepermis între mine şi Linda, ţin să-ţi spun că ai făcut o eroare. Linda a fost pentru mine, întotdeauna, o doamnă.

PAUL: Deci o femeie.

CHRIS: Da. O femeie. Inaccesibilă.

PAUL: Ca alea din filme. Din filmele pentru care adunai bănuţ cu bănuţ.

CHRIS: S-ar putea spune şi aşa. Când am intrat pentru prima oară în casa voastră, am avut senzaţia asta. Că am nimerit într-un film. Toate erau ca acolo. Grădina, bazinul interior, statuetele, scările, dormitoarele, totul, dar totul. I-am şi spus atunci lui Nicky-Guriţă.

PAUL: Şi el ce ţi-a răspuns?

CHRIS: Că lucrurile nu sunt aşa cum par.

PAUL: Pentru un parior păgubos ca el, sfârşit, terminat, a intuit destul de bine. Mai ales în privinţa Lindei.

CHRIS: De ce?

PAUL: Pentru că nu este ceea ce pare.

CHRIS: Dar ce este?

PAUL: Ăsta e un secret pe care îl ştiu numai eu. Şi nimeni altul nu are voie să îl ştie. Pentru că atunci povestea Lindei s-ar termina. Ca filmele alea de pe ecran. Şi eu sunt capabil să fac moarte de om ca ea să continue. (*Pauză.*) Nu, mai bine să rămână ceea ce pare. Adică... (*Pauză. Se uită la ceas.*) Uite, şi-acum. Pe unde umblă la ora asta târzie?

CHRIS: Poate că a ieşit să se plimbe.

PAUL: Pe o vreme ca asta? Pariez cu tine pe zece dolari că-i la cineva care, după ce îşi face pofta cu ea, se duce la baie ca să tuşească.

CHRIS: Nu, aşa ceva-i imposibil.

PAUL: Crezi?

CHRIS: Aşa ceva nu se poate.

PAUL: Cu o condiţie.

CHRIS: Care?

PAUL: Cel care tuşeşte în baie să fii tu. Şi sunt tot mai convins că la cheful din seara aia nu erai tu.

CHRIS: De ce?

PAUL: Ţi-aş fi văzut pistolul pe măsuţa de lângă uşa băii.

(Pauză lungă.)

CHRIS: Mă bucur că te-ai convins singur de asta.

PAUL: Ţin seama de evidenţe. (*Pauză. Concluziv.*) Deci la Edinburgh n-a fost nimic între voi.

CHRIS: Nimic. (*Pauză.*) În afară de...

PAUL (*atent*): În afară de ce?

CHRIS: În afară de o uşă. Întredeschisă.

PAUL: Ai lăsat uşa întredeschisă între apartamentul tău şi al ei?

CHRIS: Ea m-a rugat.

PAUL (*ia o pastilă*): Doar atât?

CHRIS: Nu. Mi-a cerut să-i aduc şi câteva sticle de şampanie.

PAUL: La ora aceea?

CHRIS: Aştepta musafiri.

PAUL: Pe cine?

CHRIS: Cred că nişte artişti. Da, cred că nişte artişti, deşi, la început, am avut oarecari îndoieli. Aveau un fel ciudat de a vorbi, gălăgios şi lipsit de complexe, luând totul în derâdere, fără deosebire, Fondul Monetar şi sistemul coreean de poduri fără piloni, prezervativele şi rachetele lui Saddam, iaurtul şi Inchiziţia, după ei toate erau nişte măciuci, spuneau măciuci când venea vorba despre purificare, spuneau măciuci când vorbeau despre somalezi, într-un cuvânt, toate erau pentru ei nişte măciuci stupide şi inutile care nu puteau fi anihilate decât prin marea lovitură a paharului cu vin de pereţi sau tavan, ceea ce şi făceau.

PAUL: Deci, pentru ei toate erau numai nişte măciuci...

CHRIS: Da. Măciuci. Flambate! (*Pauză.*) Din cauza asta, la început am avut impresia că nu sunt artişti. Doar că pe urmă, când discuţia s-a mai relaxat, a fost mai puţin aprinsă, au început să rostească nişte replici din piesa pe care tocmai o văzusem. Ba, la un moment dat, în camera mea a intrat, din greşeală, tocmai actorul care-l jucase pe Richard al III-lea.

PAUL: Dezbrăcat?

CHRIS: Nu asta m-a mirat la el.

PAUL: Dar ce?

CHRIS: Că nu mai era cocoşat.

PAUL: Nu mai era cocoşat?

CHRIS: Nu! Era drept, înalt şi arăta mulţumit de sine, de parcă ar fi găsit în sfârşit calul pe care îl căuta.

(Pauză lungă.)

PAUL: Richard al III-lea într-un hotel, în camera de dormit a nevestii-mi! Un eveniment, nu-i aşa? Cum de nu mi-a spus nimic despre asta?

CHRIS: Eu ştiu? Poate pentru că n-a fost singurul cap încoronat din noaptea aceea la ea.

PAUL: Au fost şi alţii?

CHRIS: Nu ţi-am spus? Am nimerit acolo în plin festival Shakespeare.

(Pauză lungă.)

PAUL: Da! Linda e foarte pasionată de artă. Deşi, în ciuda tuturor aparenţelor, e numai o parvenită. Provine dintr-o familie nevoiaşă, obscură, în copilărie părinţii ei n-aveau bani nici s-o trimită la şcoală. (*În şoaptă.*) Îţi spun un secret: nici nu ştie să citească. Tot ce a învăţat, să se îmbrace, să vorbească, să facă dragoste, istericalele chiar, le-a deprins de la televizor.

CHRIS: Nu te cred!

PAUL: Nu mă crezi?

CHRIS: Tot ce nu înţeleg este motivul pentru care mă minţi.

PAUL: Crede-mă, am scos-o în lume dintr-o casă din aia! Ucisesem, ca şi tine, un om, un prieten, la comanda Organizaţiei, a fost o treabă perfectă, nu ca asta a ta, am suit într-un malaxor şi de acolo, de sus, i-am turnat tot betonul în cap. Apoi, ca să scap de mustrările de conştiinţă, m-am dus într-o casă din aia şi primei curviştine ieşite în cale i-am spus că vreau să o iau de nevastă.

CHRIS: Linda?

PAUL: Când a auzit că vreau s-o iau de soţie era să-şi iasă din minţi. Deşi, şi acum mă întreb cum ar fi putut ea în clipele alea să-şi iasă din ceva ce-i lipsea cu desăvârşire. De fapt, nici eu nu avusesem prea multă minte atunci, dacă fusesem capabil să o cer de soţie doar pentru că socoteam că-i mai bine să ai pe cineva

care să-ţi dea jos bretelele, pantalonii, decât să o faci singur... Cu atât mai mult m-am mirat când, într-o seară, întrebând-o dacă a dat de mâncare la pisicuţe, mi-a răspuns că nu a avut timp pentru că a fost la Tate Gallery şi că vrea să vedem „Fantoma la Operă"!... (*Pauză.*) De aici, tot ce a urmat n-a fost decât cursul vertiginos al ascensiunii ei de pe locul de femeie care-mi dădea jos nădragii la rolul de doamnă şi al trecerii mele pe planul doi. Doi sau trei?... (*Pauză.*) De la un timp, nici nu mai ştiu! Doar că toată nebunia asta mă costă enorm şi, pe zi ce trece, preţul păstrării ei lângă mine e tot mai mare...

CHRIS: De ce?

PAUL (*derutat*): De ce?... Pentru că vrea să aibă, să cumpere tot ce-i mai frumos şi artistic, într-un mod pe cât de empiric pe atât de catastrofal!

CHRIS: Şi nu îţi dă mâna?

PAUL: Dumnezeule, dar nu înţelegi? Când ea spune că-i place Picasso, i-ar dori nu doar tablourile, ci chiar pe el, în carne şi oase! Şi cu Picasso n-am dat exemplul cel mai strălucit, pentru că, din fericire, e mort. Dar mai sunt, din păcate, în viaţă atâţia pictori, actori, compozitori, dirijori, scriitori în ascensiune!... Nu îi pot pune pe băieţii mei să îi împuşte pe toţi, n-are atâtea gloanţe nici depozitul de muniţii al Forţelor Armate Regale...

(Pauză lungă.)

CHRIS: Nu trebuia să îmi spui toate astea! Nu trebuia să îmi spui!

PAUL: Da, poate că n-a fost înţelept că ţi-am spus. Dar odată şi-odată trebuia să mai ştie şi altcineva de ce pentru mine Linda e ca oglinda. Chiar dacă asta s-ar putea să îl coste.

CHRIS: Trist!

PAUL: Nu-i aşa? Şi, pe zi ce trece, îmi dau seama că şansele de a o păstra lângă mine, chiar şi aşa, se micşorează. (*Pauză.*) Ce crezi? Ce o mai face, totuşi, acum, când are atâţia artişti valoroşi la-ndemână, să rămână alături de mine? Faptul că mă iubeşte? Că mai e îndrăgostită de mine?

CHRIS: De banii tăi, Paul, de banii tăi!

PAUL (*disperat*): Totuşi, nu i-a avut niciodată! A avut tot ce şi-a dorit, casă, maşină, piscină, blănuri, tablouri, bijuterii, dar pe mână nu i-am dat bani niciodată. Şi ştii de ce?

CHRIS: Nu!

PAUL: Ca să nu am senzaţia că-mi plătesc impotenţa. Să nu le dau celor de peste pod şi această ultimă satisfacţie.

CHRIS: Deci chestia cu bâtele de baseball a fost adevărată? (*Paul îl priveşte în tăcere.*) Au putut fi atât de cruzi? De nemiloşi?

PAUL: De nemiloşi? Aici nu e vorba de cruzime sau milă. Asta e regula jocului. Am trecut podul fără acordul lor, am plătit. Toată lumea plăteşte când trece Podul de Vânt, nu-i aşa? Şi tu ai plătit!

CHRIS: Doar că eu a trebuit să plătesc cu o viaţă de om fără să-l trec.

PAUL: Podul pentru care a trebuit să plăteşti este lumea noastră. Dar ca să intri în ea, mai întâi trebuie să-ţi laşi tusea la intrare.

CHRIS: Ţi-am spus, nu e a mea!

PAUL: Cu atât mai mult! (*Pauză.*) Ai de ales, Chris! Eşti capabil?

(Pauză.)

CHRIS: Îţi voi spune ceva ce nu ţi-am spus până acum. Ceva ce nu ştiţi nici tu, nici Organizaţia! (*Pauză.*) Înainte de a muri, Nicky a mai rostit câteva vorbe. Ultimele. Şi, nu ştiu, faptul că erau ultimele sau pentru că nu îmi venea să cred că îl împuşcasem şi speram că visez, m-a făcut să le reţin. Avea faţa plină de sânge, nu i se mai vedeau decât ochii, dar încolo părea liniştit, mulţumit chiar, ca de obicei când era cu mine. Doar cu o clipă mai serios, mai cumpănit, ca şi cum n-ar fi fost demn să ţipe, să geamă, faţă de mine, brotacul... Aşa că nu mi-a cerşit privirea, deşi poate ar fi trebuit să mi-o ceară, pentru că era ultima privire pe care o mai putea schimba în viaţă cu mine, cu cineva... Ultima... Doar că eu priveam Podul de Vânt. Absent. Încordat. Ca şi când n-aş fi fost acolo, ci altundeva. Cu altcineva... Nici măcar nu eram speriat. Eram numai străin faţă de mine, faţă de el, faţă de tot ce făcusem. Faţă de ceea ce n-ar fi trebuit să fac niciodată. (*Plânge înăbuşit.*)

PAUL: Şi atunci?

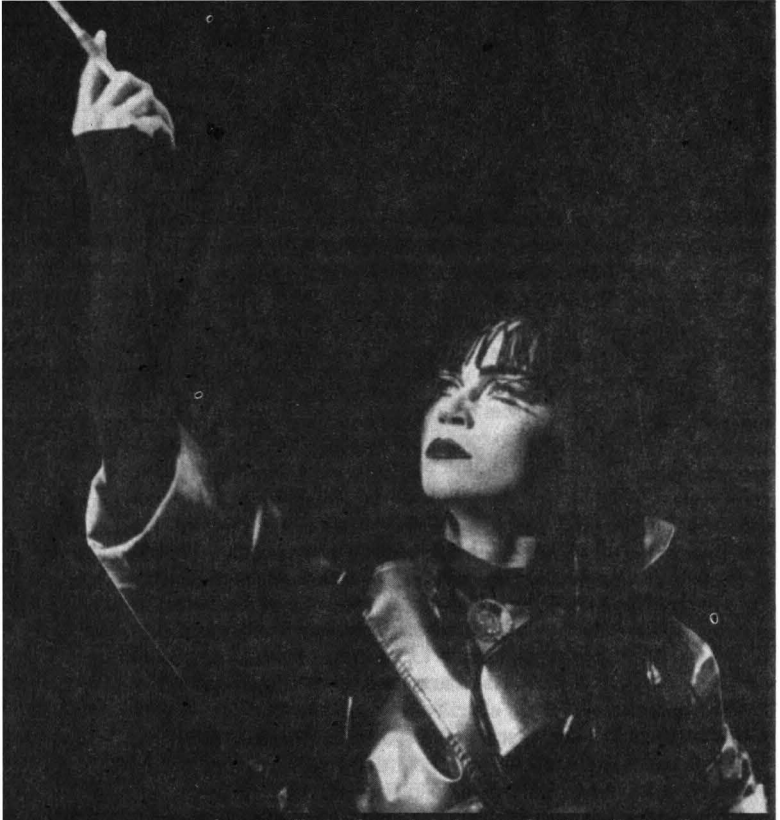
CHRIS: Şi atunci el a deschis gura şi a spus: „Puştiule, să nu-ţi pară rău de ce ai făcut, pentru că, dacă faci asta, n-ai să mai poţi trăi niciodată în pace cu tine... Şi acolo, în pacea ta, în amintirile tale, sunt şi eu. Uită tot ce-ai făcut, definitiv, pentru totdeauna, ca să mă poţi păstra alături de tine aşa cum am fost ani de zile, fericiţi sau nefericiţi, însă împreună... Pentru că dacă tu pe tine te poţi pedepsi, pe mine n-ai voie să mă pedepseşti izgonindu-mă din memoria ta tematoare să mai privească-napoi..." (*Pauză.*) Apoi capul i-a căzut înainte şi a început să tuşească. Şi el, ca să nu-mi murdărească maşina sau ca să nu facă impresie proastă, să moară aşa cum văzuse în filme, a început să lupte cu tusea. Nu ştiu cât a durat. Din gură îi curgea sângele pe bărbie şi eu i-am întins o batistă. Dar el, mai mult din priviri decât din mişcare, a refuzat-o. Şi am înţeles că până şi astfel încerca să mă ocrotească, ştiind că batista mea cu monogramă poate constitui o dovadă. O dovadă că eu îl ucisesem, deşi el ştia că nici asta nu e adevărat. Că adevărul e altul... Că toţi avem de plătit pentru felul în care trăim, doar că atunci când nu mai putem să plătim trebuie s-o facă altcineva pentru noi... Apoi a murit! A murit, dar tusea lui a continuat să-mi umple maşina, amintindu-mi că nu voi avea decât două căi de ales: ori voi uita ce am făcut, continuând să trăiesc aşa cum m-a învăţat el, ori... Ori voi uita ce am făcut, ori...

PAUL: Dar tu nu poţi uita, Chris!...

CHRIS: Da! Ăsta-i păcatul meu! Şi probabil că pentru păcatul ăsta al meu va trebui să plătească altcineva... (*Pauză.*) Să-i spui asta lui Brendini.

PAUL: Am să-i spun, Chris!... Am să-i spun!...

Pauză lungă. Chris se îndreaptă spre baie. În trecere, pune pistolul pe măsuţa de lângă baie.
Linişte. Sună telefonul.
Paul se îndreaptă spre el. Se opreşte. Se răzgândeşte şi merge spre baie.
Împuşcătură. Linişte.
Paul iese din baie. Pare absent, străin faţă de sine. Pune pistolul pe măsuţă.
Nu ştie ce să facă. Ia o pastilă.
Telefonul sună din nou. Paul priveşte la el.
Pauză lungă.
Se apropie de telefon. priveşte la el.
Tuse încetă.



Laura Jianu în rolul Jenny-Speluncă din Opera de trei parale **de Bertolt Brecht la Odeon (regia: Beatrice Bleonț)**

LAU A JIANU: „Zidul tăcerii din ființa mea"...

Epatantă, misterioasă, cu farmecul inteligent al unei absolvente de Fizică Atomică (înainte de A.T.F.), Laura Jianu e o actriță inedită printre „speranțele" de astăzi. Cu o siluetă fragilă de manechin, înaltă și „periculos de frumoasă", cu ochi de un albastru rar, mari și expresivi, are toate datele unui star internațional. A fost comparată uneori cu Jane Fonda. A terminat A.T.F. în 1996, la clasa Olga Tudorache (al cărei portret îl are mereu în fața ochilor). În prezent este angajata Teatrului Odeon, unde joacă în **Opera de trei parale** *(regia: Beatrice Bleonț) și în* **Barroccoco Party** *(regia: Sergiu Anghel).*

❑ **Care poate fi legătura între fizica atomică și actorie?**

■ Eu!... Nu știu... absolvirea unei facultăți tehnice cred că îmi conferă o anume gândire, o scară de valori trecută însă, în primul rând, prin sângele, camea și propria mea gândire. Practic, sunt în căutarea mea, nu a unei experiențe exterioare. N-am avut o copilărie normală, m-am căutat mereu pe mine însămi, prin prisma ființei, nu a teoremelor. După ce am terminat Fizica, am predat-o cinci ani de zile. Faptul că n-am găsit ceea ce căutam mi-a îndreptat pașii către actorie. Pentru mine n-a fost un vis de copil, ci o „ață" care m-a tras spre zona asta și la care n-am vrut să mă gândesc până în clipa în care mi s-a înfățișat drept ceva inevitabil. Am avut contact cu scena, însă, de foarte mult timp, pentru că în „body-type"-ul meu exista gena dansului. Cred că nu eu am decis. Eu am acceptat să mă duc acolo unde mă chema un fir nevăzut dinlăuntrul meu. Dar condițiile exterioare au fost cele care mi-au impus direcția aceasta. Sunt deschisă către tot ceea ce-mi oferă viața. Nu știu cât o să mai continue experiența actoriei, cert e că în clipa de față simt că-mi face bine, că mă ajută. Și sunt curioasă ce va urma.

❑ **Vă „metamorfozați" incredibil după tipologia fiecărui rol. Sunteți de nerecunoscut de la un personaj la altul... Totuși, ați avut senzația că sunteți distribuită ca element de decor?**

■ Nu. Adică, așa sper! Niciodată nu mi-a plăcut genul ăsta de catalogare, care trimite la alte zone decât cea a meseriei. Cred că e vorba de frumusețea **atitudinii**, care se reflectă și pe chip. Când sunt supărată, sunt extrem de urîtă! Sunt un om în permanentă schimbare. Strălucesc de bine și mulțumire uneori, când găsesc acea părticică a ființei mele care mă face să mă bucur de lumina ce-mi cade pe față, de aerul încins sau rece, acea scânteie divină. Vibrez, sunt o ființă sălbatică. Nu știu cum să mă comport cu oamenii care se cramponează de cuvinte.

❑ **Există o latură, intangibilă, pe care n-o poate descifra publicul, dar care dă personalitatea?**

■ De mică am avut „zidul tăcerii" foarte bine ancorat în ființa mea. Mă bucur că trăiesc într-un corp sănătos, că am o minte întreagă, care n-are zone de nebunie sau exaltare... deși trăiesc pătimaș, așa cum e și normal pentru profesia noastră. Să te joci cu corzile tale sensibile... Îmi dau seama că sunt văzută ca un obiect frumos, dar îmi iau revanșa după ce mi se descoperă și interiorul... Simt malaxorul de invidii din jurul meu, care întărește și mai tare acea latură intangibilă... Starea cea mai benefică pentru sufletul uman este cea de echilibru instabil, în care, dacă nu păstrezi controlul asupra punctului de echilibru, te poți prăbuși, dar în același timp e confortabil să te menții. Ca în fizică! Dacă privești toată viața din punctul ăsta de vedere, nu ai cum să fii dezamăgit.

❑ **Acest echilibru instabil se referă la calitatea dumneavoastră de actriță și la aceea, mai nouă, de profesoară, sau la faptul că nu vă puteți decide între cele două?**

■ Poate. Contactul cu scena e esențial, iar contactul cu generația care vine după tine te pune la curent cu noile probleme care apar și te menține într-o continuă prospețime. Dacă te duci într-o singură direcție, pierzi ceva, însă dacă te îndrepți spre amândouă, crești ca personalitate.

❑ **Aveți un amestec de romantism și luciditate. V-am găsit ascultând Recviem-ul lui Mozart... Percepeți altfel muzica decât prin prisma discotecilor sau petrecerilor...**

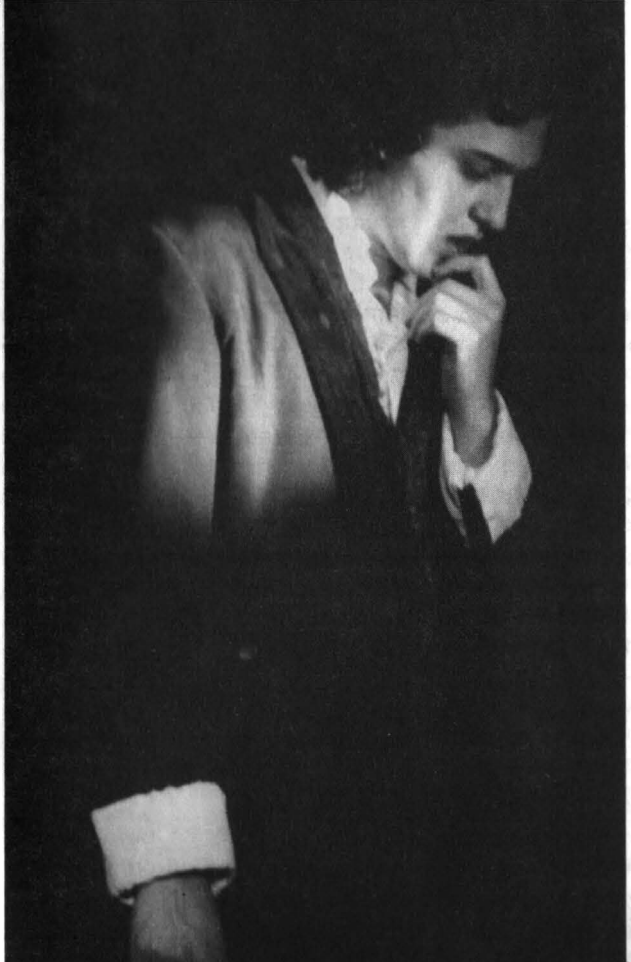
■ Nu suport atmosfera discotecilor, nu-mi plac nici petrecerile mondene. Le consider pierdere de vreme. Am învățat să dansez sărind din floare în floare pe desenul covorului din sufragerie. Așa s-a născut primul meu dans. Aveam un geam imens acasă, la Constanța, cu vedere spre largul mării; vedeam pescărușii care planau și le imitam zborul. Aveam grijă să nu lovesc florile... ■

RAREȘ STOICA: „Un alt Becket decât cel din istorie"

Un actor cu totul special, cu un timbru vocal aparte și o forță dramatică evidentă și temperată totodată, mi-a atras atenția după interpretarea personajului Thomas Becket la Teatrul „Nottara", în spectacolul cu acest titlu. În varianta pe care o văzusem, Henric al II-lea era George Alexandru, în cealaltă joacă Marius Stănescu. Dar, în ambele, protagonistul rămâne Rareș Stoica.

❑ **Ați citit despre personaj sau ați intrat în rol îndrumat de Alexandru Repan?**

■ Firește că m-am documentat, dar absolut toate cărțile pe care le-am citit vorbesc despre un alt Thomas



Rareş Stoica în Becket de Jean Anouilh la „Nottara" (regia: Alexandru Repan)

Becket decât cel pe care l-a înfăţişat Anouilh în piesă. „Istoria Angliei" a lui Maurois îl arată ca pe un om cu mulţi ani mai în vârstă (şi se pare că aşa a fost) decât Henric şi mult mai „altfel" decât personajul lui Anouilh. Aici e vorba despre doi tineri, e mai mult o „joacă" decât respectarea strictă a unor date istorice.

❑ **Care e istoria colaborării dumneavoastră cu regizorul Alexandru Repan şi cu Teatrul „Nottara"?**

■ Mi-a fost profesor. Am intrat în Institut în 1989, la a treia încercare, făcând parte din ultima promoţie formată din patru băieţi şi patru fete. Deci am dat ultimul examen pe vremea lui Ceauşescu, foarte dificil, şi am intrat la clasa lui Dem Rădulescu, iar în ianuarie '90 ne-am mutat toţi la „formula" Alexandru Repan. Am terminat în '93 şi primul rol într-un teatru profesionist a fost un rolişor în **Actori şi trădători**, la „Nottara", în regia lui Tudor Mărăscu, după care au urmat şi alte colaborări cu acest teatru, dar şi cu Teatrul Mic. Deocamdată, slavă Domnului, mai joc două roluri principale în afară de Thomas Becket, în **Laurii domnului Schutz**, montat de Mircea Cornişteanu, şi în **Doi tineri din Verona** de Shakespeare, în regia lui Cătălin Naum.

❑ **Sunt „cele mai dragi"?**

■ Ar mai fi câteva de care-mi amintesc, două spectacole de diplomă, două roluri la care am ţinut enorm: Isidor din **Tutti-Frutti** şi Satin din **Underground**, după **Azilul de noapte**, datorită cărora, cred eu, m-am remarcat şi am câştigat încrederea anumitor oameni de teatru, care mi-au dat mai târziu şansa să fiu distribuit în continuare.

IOANA FLOREA

CARTEA DE TEATRU

Minuni de spus la gura sobei

Un teatru vioi, pitoresc, de impetuoasă energie a simţământului patriotic este teatrul de inspiraţie istorică al lui Boris Crăciun. Zică alţii ce-or zice, în disperările ori în descumpănirile lor. Într-un climat tot mai străin de spiritul imnic, uite că se găseşte (încă) o voce care proclamă, cu aplomb sanguinic, mândria de a fi român...

Din adânc de vremuri şi până în epoca de însângerată glorie a războiului de Independenţă există – în credinţa dramaturgului moldav – o continuitate. Sunt, ca să ne exprimăm scorţos, câteva permanenţe în destinul mult-pătimitei etnii de la poalele Carpaţilor – „visul măreţ de unire", „neatârnarea", străjuirea, cu oricâte jertfe, a „vetrei străbune". Şi încă... Glia binecuvântată, la care au râvnit dintotdeauna tot felul de seminţii hrăpăreţe, însuşirile nepereche ale unui neam care, prin înţelepciune şi vitejie, s-a fost făcut pasămite vrednic de mitul dacic, oblăduitori trimişi parcă de providenţă, iată un mănunchi de elemente alcătuitoare ale unui basm reconfortant, tămăduitor de complexe.

O lectură uşoară, instructivă ne oferă acest volum de **Teatru istoric**, într-un tip de discurs simpatic prin tonusul lui robust, voinicos şi prin mesajul euforic, menit a stimula gimnastica reflexelor de autohtonitate. Se cuvine menţionat numaidecât că textele dramatice ale lui Boris Crăciun, puse în undă, s-au bucurat de un mare ecou, cu deosebire în mediul rural. Îmi povestea un coleg de breaslă, binecunoscut prin duhul lui hâtru, că în zilele când se transmitea la Radio Iaşi nu mai ştiu ce serial cu haiduci zămislit de prolificul nostru autor, uliţele cutărui sat erau literalmente pustii. Ăsta zic şi eu succes de public... Dar ascultaţi alta şi mai şi! Un barosan de pe timpuri, şef peste nişte iazuri, se arăta dispus să ofere – ţineţi-vă bine! – un camion de peşte în schimbul unor înregistrări cu piese de preferatul lui, Boris Crăciun. Aţi spus ceva?... Un camion de crăpceni (sau ce-or fi fost) – nu-i de colo!

Îmi place peştele, dar nu şi somnul... spiritului critic, aşa încât îmi propun să parcurg cu luare-aminte şi pe inima goală (de efuziuni...) cartea cu litere aurii apărută la Editura Porţile Orientului. Prima piesă – primele acorduri sărbătoreşti: **Triumful lui Burebista**. Ne aflăm, cu voia dramaturgului, în anii irepetabili ai Daciei felix, epoca de aur când, sub sceptrul marelui cârmuitor, dacii liberi şi „fraţii geţi" şi-au dat mâna, renunţând la „ciondăneli". Unirea face puterea. Ceilalţi, scordisci, bastarni se tot iţesc pe la hotare, gata să dea năvală, dar aici, în rotundul aşezărilor ce şi-au găsit „matca", domnesc liniştea şi bunăstarea. o atmosferă idilică învăluie cetatea Sarmizegetusei, peste care basmul îşi flutură cătinel aripa. O ţară de poveste... Păi nu? Avem rigă falnic, o

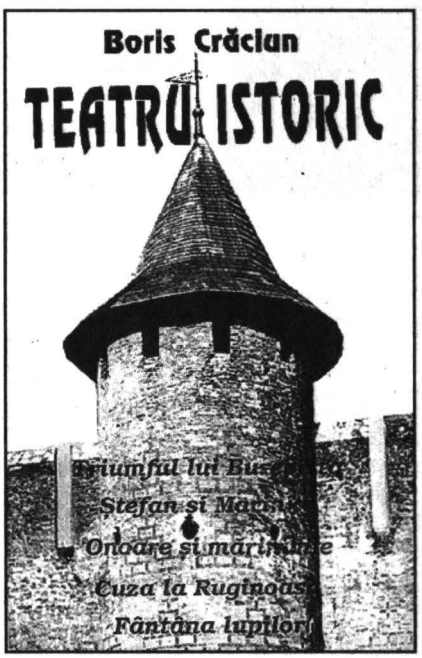
fată de măritat frumoasă coz, un tânăr chipeş şi viteaz, care îi cucereşte inimioara. Putem să ne pregătim de o „nuntă regească".

În jurul tronului de stejar – stejarul, ca şi gorunul, este firesc un simbol –, pământenii, stăpâni pe ce-i al lor, dau măsura virtuţilor fondului nostru nelatin. Înţelepciunea şi curajul au iscat, pe aceste plaiuri colindate de mioare, minuni de spus la gura sobei. Regatul a atins un maximum de extensiune, şi spre Soare-răsare şi spre Soare-apune. Burebista îşi freacă bucuros augustele mâini: „am pus gheara pe tot Pontul Stâng". Gheara... Ca o pasăre de pradă! În fine. Măcar de ar fi moştenit urmaşii, care au dus mai mult războaie de apărare, o atare vână de învingător.

Oricum, e bine. E un apogeu. Acum, însă, important este să nu se piardă ce s-a obţinut. Într-o străfulgerare de profetism, junele Carpicus lansează un avertisment: „Aveţi grijă să păstraţi statul rotund, să nu-l încalce nimeni..." Ei, din nefericire, asta nu prea s-a putut. Nu-i vorbă, rotund e şi acuma. Rotunjor. Dar de încălcat, ordii belicoase nu s-au sfiit să tot violeze un tărâm locuit de oameni paşnici şi gospodari. Umilinţele sau, mă rog, frustrările au hrănit nevoia de legendă, complexul istoric generând, compensatoriu, fel de fel de „istorii neasemuite". Într-o suită de episoade pline de zdruncin, câte un triumf – precum acela al lui Burebista –, fie şi pierdut în negura veacurilor, te face să te simţi bine.

Un salt prin timp şi, inspirând mireasmă de cetini, descindem la reşedinţa voievodală de la Suceava (**Ştefan şi Marinka**). Fragedă jupăniţă Marinka – ioi, Doamne, că doar n-o fi unguroaică fătuca, no! –, îndrăgostită de strălucitorul vlăstar domnesc Ştefan, visează: „Se făcea că Făt-Frumos, cu creştet bălai, mantie de prinţ, arbaletă sidefată, cobora prin nouri într-un castel de basm vrăjit de-o domniţă, ca s-o iubească". Cum aţi băgat de seamă, din când în când Boris Crăciun ca din basme povesteşte. E linişte şi pace la curtea lui Bogdan Vodă – sau o fi doar o părere? În umbră, se pun la cale fărădelegi. Ca şi în **Triumful lui Burebista**, foiesc în plan secund mârşavi uneltitori, se plănuieşte o otrăvire, „viperele" stau gata să muşte. Binele nu poate învinge fără oleacă de înfruntare cu beleaua.

Pentru atmosferă, autorul implementează oarecari artificii de efect (răs)verificat, contând desigur pe farmecul lor naiv. „Clipe de adâncă trăire psihologică", „muzică dramatică", „lăstuni şi muzică răscolitoare", „atmosferă tensionată în adâncul sufletelor" (sunt indicaţii din paranteză), mai o furtună cu trăsnete, mai un monolog la rampă. Cum altfel? Agenţii Răului se agită. Petru Aron îl ucide pe Bogdan la Reuseni. Omor de frate, care îi dă coşmaruri, ca în tragediile shakespeariene.



Boierii, păcătoşi cum îi ştim, se răfuiesc între ei şi, provocând vărsări de sânge, destabilizează ţara – iar ţara cată să fie „ca un singur trup...". În faţa ameninţării otomane, provinciile surori Moldova, Muntenia şi Ardealul s-ar cuveni – recunoaşteţi laitmotivul **unirii** – să se alăture într-un „mănunchi". Aşa gândesc, fulgeraţi de viziuni semeţe, tinerii Ştefan, Ţepeş, Iancu de Hunedoara, ţesând un proiect căruia încă nu i-a venit vremea.

Ştefan reapare, ca voievod, în piesa **Onoare şi mărinimie**. De la întâmplările pomenite mai sus s-au scurs treizeci de ani. Balaurul, Aliotmanul, vezi bine, şi-a tot întins tentaculele într-acoace, spre „ţara bourului", viteazul de stirpe muşatină retezându-le de fiecare dată. Nu numai păgânii le fac alor noştri viaţa grea. Trufaşul, vindicativul Matei Corvin îşi cam bagă şi el nasul unde nu-i fierbe oala, până ce temerarul nostru îi dă, la Baia, peste nas. Din nefericire, Ştefan se confruntă şi cu dificultăţi interne. Boierii, aceste eterne creaturi negative, comit încă şi încă o ticăloşie. Ei trădează pe capete – şi, sigur, o judecată sumară dar dreaptă va face ca aceste capete să zboare cât colo, tăiate de securea gâdelui. Şi să nu uităm supliciul tragerii în ţeapă.

Acţiunea însufleţită, plină de vervă uşoară, e pigmentată cu momente-şoc (încăierări, execuţii), plasate însă, cum era şi cazul, în culise. Scriitura decisă, energică, sonoră, nu lipsită de seve, pendulează între coarda lirică şi aceea grandilocventă. Dramaturgul, după un mai vechi obicei, îşi agrementează discursul cu „snoave", „istorioare", zicale („este o vorbă"), tăindu-ne răsuflarea, când ici, când colo, cu replici teribile („Sabia mea vrea sânge", declamă, în **Ştefan şi Marinka**, un hain). Nostimă, la Boris Crăciun, este mixtura stilistică, împerecherea rostirii neaoşe, pline de şart, cu emisia livrescă, dichisită, pompoasă. Elena Cuza, biata, este „lipsită de miracolul naşterii" (**Cuza la Ruginoasa**). Domnitorul Unirii emite şi el preţiozităţi în care nu-i nici un grăunte de (auto)ironie: „Cu greu am ajuns la limanul mântuirii"; sau: „Ţi-ai înfrânt demnitatea suverană..." Prinţesa Maria Obrenovici nu se lasă nici ea mai prejos: „M-am lăsat în mrejele măririi. Irezistibilă aspiraţie a firii mele..."

Cum se observă şi în citatele selectate, nu rareori personajele îşi dezgolesc, aproape cu pedanterie, lăuntrul sufletesc sau, fără a fi somate, îşi comentează propriile fapte. Ele simt nevoia să explice ce se întâmplă pe scenă, să dea relaţii lămuritoare (Ştefan, în **Onoare şi**

mărinimie: „Pârcălabul Irimia? Uns de noi vornic?"), să se adreseze unul altuia cu exces de determinante („boemule Jan Griskra", „italianule Bonfini"), să-şi dea pe faţă firea (Elena Doamna, din **Cuza la Ruginoasa**: „Cu firea mea tăcută, timidă..."), incluzând eventual în fişa psihologică şi genitorii (Petre, din **Fântâna lupilor**: „Dar am ceva din sângele fierbinte al isteţului meu tată"). Ca să nu existe nici un echivoc...

Mai relaxată şi glumeaţă, piesa **Cuza la Ruginoasa** nu ratează dimensiunea festivistă. Finalul, care ne bucură privirea cu un pâlc de săteni în costum naţional, e împodobit cu panglici tricolore, cântări şi dansuri contribuind la impresia de serbare populară. După atâta suferinţă, era şi timpul. Pentru cei sărmani, Alexandru Ioan Cuza a însemnat schimbarea, în cugetul lor înfiripându-se încrederea într-un trai mai omenesc. Legenda îl însoţeşte şi domnitorul însuşi, într-una din travestirile lui (îi plăcea să se amestece, incognito, printre muritorii de rând, ca să afle starea de spirit din teritoriu), narează o vizită a sa la Constantinopol în termenii unui basm: vodă se înfăţişase acolo „ca un Făt-Frumos", cu „sabia de aur" îl înspăimântase pe sultan ş.a.m.d. E, de altfel, una din paradigmele la care recurge în răstimpuri Boris Crăciun. Cu toate metehnele lui – printre care neastâmpărul de iubăreţ –, stăpânul castelului de la Ruginoasa e un binefăcător. El va da pământ clăcaşilor, el va curma fărădelegile celor avuţi. E un tătuc bun pentru norod. Ei, dar vezi că boierii, şi printre ei destui boieri... de bine, au chitit altfel şi, fără să se consulte cu masele, l-au detronat. Ba încă au adus pe tron un neamţ, un domn străin! Un părinte adoptiv, care va să zică. Pentru noi, dar nu dintre noi...

Ceea ce îi reuşeşte de minune dramaturgului este ipostaza, să zic aşa, domestică a fostului pârcălab de Galaţi, ahotnic nu numai de femei, dar şi de un cinstit guleai. Când se apucă ieşeanul nostru să înşire la bucate şi licori, ce mai, îţi lasă gura apă. Ce-aţi spune, cititori dumneavoastră, de un platou cu „şale de căprioară, bine hăcuite, cu alămâie şi piperiu-ntreg"? Dar de... Ah, vi se pare că sunt sadic? Bine, atunci închid subiectul şi îl reiau când s-o găta tranziţia aiasta.

Mai şuguind, mai lozincărind („dorul nestins de vatra părintească", „iubirea de glia străbună", „durerea ţărănimii obidite"), Boris Crăciun întoarce încă şi încă o filă din istoria neamului nostru, oprindu-se, în piesa **Fântâna lupilor**, la „războiul" din 1877. Eroii, străluminaţi de iubirea pentru „muma-ţară", sunt vestiţii dorobanţi, vitejii căciulari, „curcani" cu pene-n frunte. „Pui de lei" care, ca vrednici urmaşi ai războinicilor de altcândva, îi războiesc pe osmanlîi în crâncenele lupte de la Plevna şi Griviţa. Pieptul lor robust e doldora de doruri şi aleanuri – dor de casă şi de cei dragi (prin scenă bântuie, fantomatic, un personaj alegoric, Femeia-Dor), dar şi un dor de răzbunare, mamă-mamă! „Furia oarbă" care uneori îi cuprinde nu se revarsă numai asupra inamicului de pe metereze, ci şi împotriva arendaşului, înghiţi-l-ar pământu', a îmbuibaţilor, a lipitorilor satului, care ar trebui striviţi iac-aşa... Ura mocneşte în inimile acestor opincari şi fizionomia lor, în clipele de mânie, te înfioară. Că eşti de dreapta sau (chiar şi) de stânga, nu-ţi cade bine să vezi cum se lăţeşte pe faţa cuiva un „rânjet crud". A răfuială... A neîndurare. Dintr-un asemenea cazan de resentimente au să răbufnească aburii otrăviţi ai unei ideologii maştere, care, slavă Domnului, stă să se ducă pe pustii.

Asta e, aparent, o altă poveste. Deocamdată, în povestea noastră se întrezăreşte o „geană de lumină". Putem fi optimişti, ne îmbărbătează cu gesturi largi acest **teatru istoric,** gândit, îţi vine a spune – vorba cântecului – ca o suită de dimineţi cu ferestre deschise. Cătând încrezător spre astfel de zări, poate oare deslusi **autorul dramatic** Boris Crăciun ce-i rezervă viitorul?

FLORIN FAIFER

Caravana cinematografică sau Cum se vede teatrul dintr-o sală de cinema

Un critic american spunea că lectura unei cărţi proaste îi transmite o energie negativă, ce-i influenţează în sens negativ viaţa de zi cu zi. Iritat, pleacă la birou, unde se ceartă cu colegii sau are o pană de cauciuc la întoarcerea spre casă. Trebuie să citim cărţi bune şi să vedem montări ale unor piese de teatru reuşite pentru a ne reabilita sufleteşte. Gândim întotdeauna în termeni raţionali, încercăm să aducem argumente în favoarea judecăţii noastre, dar, de la Heidegger încoace, ştim că suntem condamnaţi să fim robii propriei noastre pre-comprehensiuni. Wittgenstein, vorbind despre această judecată critică, spunea că ea nu e altceva decât încercarea de a construi un eşafodaj raţional în jurul unei interjecţii, prima noastră reacţie în faţa operei de artă.

Am citit „Teatrul respiraţiei", o antologie de piese mai vechi publicată de Grid Modorcea. Vă mărturisesc că prefaţa cărţii mi s-a părut chiar mai interesantă decât cuprinsul. Trebuie să precizez că volumul grupează piese foarte vechi, scrise de dramaturg în 1965–1970, pe când era student la Facultatea de Matematică. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu un autor dramatic din binecunoscuta generaţie a anilor '70, neomologat de critica literară şi care ar fi putut fi unul dintre autorii-surpriză, cu piese de sertar, marginalizat de mecanismul teatral pe considerente politice. Iată programul extraordinar de ambiţios al tânărului dramaturg: „Desigur, eu vroiam să şochez, să rup cu metoda stanislavskiană, care înrobea actorul şi nu-i dădea libertate de mişcare şi de gândire. Însă, dincolo de violenţe de limbaj, de manifestul avangardist, de starea experimentală, încercam să aduc un mesaj nou, întorcându-mă la izvorul teatrului, la izvorul grec, biblic sau asiatic, dar şi arhaic naţional, încercând să creez pretexte pentru realizarea unor **spectacole totale de respiraţie**, aşa cum îmi intitulam aproape fiecare piesă". Dar, ca în cazul

multor altor curente de avangardă, programul acesta estetic valorează mai mult decât realizarea lui explicită.

Ce întâlnim dacă privim textele propriu-zise cu mai mare atenţie? În primul rând, imitarea servilă a lui Eugen Ionescu, lipsită tocmai de capacitatea extraordinară a acestuia de a fotografia absurdul situat în plină banalitate. În al doilea rând, preferinţa pentru un teatru parabolic, proprie unui Marin Sorescu, dezvoltată cu siguranţă din lupta cu cenzura aprigă. Dar Marin Sorescu avea în plus o capacitate de a surprinde generalumanul, de a coborî în mitic şi chiar dincolo de acest strat, în structurile noastre de profunzime, cele antropologice. Un critic american, Bloom, vorbea la un moment dat de o „anxietate a influenţei". Există posibilitatea ca un scriitor să admire atât de mult opera altui scriitor – vă amintiţi mărturisirea lui Matei Vişniec? – încât, orbit de opera celuilalt, să renunţe la propria personalitate şi să se împopoţoneze cu chipul celuilalt. Victimele sunt, în cazul lui Modorcea, Ionescu şi Blaga. Dramaturgul s-ar putea apăra spunând: bine, bine, dar într-o epocă în care lucrăm cu texte clasice, avem dreptul să citim, să prelucrăm, să tăiem, să aducem inserturi, textul iniţial fiind la bunul nostru plac, aşa cum afirmă în domeniul regiei Antonin Artaud. Dar trebuie spus că lucrurile nu stau chiar aşa.

Iată, de pildă, un monolog al unui **Hamlet 20**, un monolog al lumii (?) lui Grid Modorcea: „Ah! ce lume! Cât pustiu!... /Atât nisip şi sare.../O vastă mare îngheţată!/ Şi mai presus de mine, /Singură/Stă existenţa mea,/Eu dacă aş vrea să fiu/Nu pot/căci existenţa mea/Eu dacă aş vrea să fiu/Nu pot" etc., etc. Ce se întâmplă cu textul piesei lui Shakespeare? Toată carnea metaforelor este topită, Modorcea execută o traducere a textului iniţial, pe care astfel îl aboleşte, fără să-i pese de el, fără ca rezultatul să aibă aceeaşi transcendenţă, acea capacitate de a trece dincolo de cuvinte pe care o avea textul iniţial. Magia s-a evaporat, a rămas doar gustul amar al cadavrului eviscerat al piesei binecunoscute. Din monologul prinţului ce se plimba cu o cârte prin sălile palatului de la Elsinore n-a mai rămas decât o mormăială, o filosofare pe care o poate produce la fel de bine o gospodină. Şi vă asigur că am luat acest pasaj absolut la întâmplare. Pentru ca lucrurile să devină cât mai complicate, dramaturgul inserează, în manieră suprarealistă, aşa cum proceda Gellu Naum în romanul „Zenobia", ştiri din ziare: „...starea de urgenţă din Marea Britanie, determinată de greva generală declarată de cei 280 000 de mineri, a dus la agravarea dificultăţilor guvernului". Dar, în timp ce la Gellu Naum inserturile erau pseudo-ştiri, amestecul de realitate cu ficţiune dă în piesa lui Modorcea un aer cel puţin straniu. Apoi lucrurile sunt scăpate total de sub control: Polonius îşi hrăneşte caii telepatici (sic!), Hamlet traversa în copilărie de cel puţin două ori pe zi... Danubiul, Ofelia este trimisă la mănăstirea Cozia, prin zonă îşi face apariţia Strigoiul ciung pe patine cu rotile, unde mai pui că fiul lui Polonius nu este altul decât băiatul lui conu Trahanache, studentul citat mereu de acesta, ba chiar conu Caragiale intră şi el în piesă. Ai senzaţia că eşti cuprins tu însuţi de acest vertij, că îţi pierzi minţile şi îţi aminteşti de ultimul poem al lui Eminescu, prezentat de Călinescu în biografia acestuia, când poetul se credea pe vremea lui Matei Basarab şi jura că e urmărit de nişte complotişti care vor să-l ucidă cu ajutorul unui diamant.

O altă piesă se numeşte **Oedip sau Play-Seneca**. Pentru că de această dată rămâne în marginile mitului şi pentru că materia nu suferă prelucrări exagerate, piesa se păstrează curată şi pe alocuri are chiar pasaje de poezie. Asemenea calităţi, ce vorbesc despre posibilitatea lui Modorcea de a scrie teatru adevărat, se află risipite şi în alte piese. Cred că Modorcea ar trebui să-şi citească piesele cu ochelari de critic şi, printr-o anamneză de tip psihanalitic, să-şi conştientizeze această frică în faţa operelor înaintaşilor, ce-l împiedică, parcă, să-şi scrie propriile opere. Iată, de pildă, ultima dintre piesele de care mă voi ocupa – menţionez că în volum sunt mai multe piese, iar pe cele pe care nu le-am citat deloc, prea ionesciene sau prea proaste, nu le mai amintesc, lăsând cititorului curiozitatea de a le citi – are ca motto o poezie... nichitostănesciană. Piesa reia **Meşterul Manole** a lui Blaga, construind un personaj, cel al Ziditorului, un fel de reducţie la schema celebrului mit. De data aceasta, dramaturgul inserează poezii populare, creaţii proprii în metru popular sau pasaje extrase din variante mai puţin cunoscute ale „Meşterului Manole", bucăţi din descântece („A venit Omu mare/De la pădurea mare/Om păros/Şi serios...), apoi introduce chiar balada lui Gruia lui Novac, culeasă, dacă nu mă înşală memoria, şi de Alecsandri. Dar cel mai mult m-a deranjat că autorul preia din „Spaţiul mioritic", cartea de care însuşi Blaga îi mărturisea lui I.D Sârbu că-i este ruşine, legenda albinei şi a ariciului, prin care poporul îşi explică originea alternativei vale-deal care, credea Blaga, ar fi influenţat sufletul românesc. Trebuie spus odată lucrurilor pe nume: Meşterul Manole nu e o legendă românească, ci una pan-balcanică şi, până la urmă, intră în categoria miturilor ce descriu jertfe aduse pentru trăinicia unei construcţii. De ce mayaşii nu ar putea avea şi ei un Meşter Manole al lor? Al. Ciorănescu scrie într-un studiu publicat în volumul „Literatura comparată": „Legenda «Meşterului Manole» a dat naştere în România la nu mai puţin de şase piese de teatru, începând cu cea a Carmen Sylvei. Ar fi prea lung să le înşirăm aici pe toate. Din punct de vedere al legendei populare, şi fără a vorbi de meritele dramatice care se pot găsi în celelalte, mi se par mai interesante cele ale lui Adrian Maniu, Lucian Blaga şi Ion Luca". Trebuie să ai mare curaj să reiei un asemenea subiect, eminamente desuet, când ai de luptat cu o piesă bună ca **Meşterul** lui Adrian Maniu şi cu o capodoperă, **Meşterul Manole** a lui Blaga. Oricum, cu câteva cântece populare nu rezolvi nimic din ce ţi-ai propus eliminând episoade întregi ale mitului, înlocuind jurământul şi frăţia masonică a celor zece meşteri cu lungi monologuri ale unor generaţii succesive de Ziditori. Şi nu ştiu, zău, dacă obsesia rădăcinilor de care sufereau cei din generaţia interbelică, inclusiv Mircea Eliade (la care se face o referire prea stridentă în piesă, citându-se acel „omphalos", Centrul Lumii, Buricul Pământului, concept-cheie al teoriei sale despre sacru), mai este astăzi valabilă într-o lume care ar trebui să fie mai curând orientată spre viitor. Destul cu „creanga de aur" şi mitologizarea romantică a trecutului, după model eminescian sau blagian, căci acum avem nevoie de „profeţi ai capitalismului", nu ai totalitarismului, aşa cum visa tânărul Cioran în „Schimbarea la faţă a României". Tocmai de aceea e nevoie de spiritul critic mai mult decât oricând, pentru ca delirul şi cultura neasimilată să nu treacă în ochii celor necunoscători drept profunzime. Aştept ca dramaturgul să-şi clarifice ideile, să înţeleagă că pentru a rescrie **Hamlet** trebuie să ai un talent cel puţin egal cu cel al lui Shakespeare.

IULIAN BĂICUŞ

O antologie*

De mai bine de doisprezece ani, micul şi încântătorul oraş în care s-a născut Rimbaud este o adevărată capitală mondială a marionetei. Aici, celebra noastră compatrioată, doamna Margareta Niculescu, conduce Institutul Mondial al Marionetei şi Şcoala Superioară Naţională de Arte ale Marionetei pe care a înfiinţat-o, coordonând totodată importanta publicaţie de specialitate „Puck" şi o interesantă colecţie de studii dedicată teatrului de păpuşi. Nu este deci de mirare că una dintre cărţile de mare importanţă pentru noi, pe care aş compara-o cu celebra „L'Art du Théâtre" a lui Odette Aslan, a apărut în acest loc. Autorul acestei cărţi, Didier Plassard, este profesor de literatură comparată la Universitatea Rennes 2 – Haute Bretagne. Membru al Laboratorului de Cercetări asupra Artelor Spectacolului (CNRS), el a publicat studiul „L'Acteur en effigie" (1992), încununat cu premiul „Georges Jamati" şi a semnat numeroase studii despre teatrul de avangardă, despre Jean Vilar, despre relaţiile dintre teatru şi film şi despre relaţiile dintre arta marionetei şi celelalte arte.

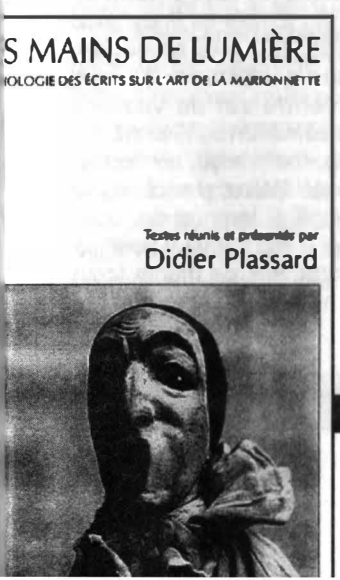
Antologia sa se constituie într-o estetică şi o istorie care urmăreşte evoluţia spectacolului de animaţie şi aventurile sale estetice, de la ipostaza de teatru sacru (aşa cum apare în fragmentul din „Dhama Pavayangan", tratat destinat dalang-ului din teatrul de umbre balinez), la cea de teatru popular ce se bucura de atenţia adulţilor (ca în descrierea de către Gérard de Nerval a unui spectacol Karagöz, cenzurată din unele ediţii ale jurnalului său de călătorie în Orient), de la mărturii antice (Xenofon, Platon, Petronius, Apuleius, Heron din Alexandria) ce atestă răspândirea şi diversitatea de forme a spectacolului de păpuşi în antichitatea greco-romană, până la genialul eseu al lui Heinrich von Kleist care prefigurează conceptul de supra-marionetă al lui Gordon Craig.

Antologia ilustrează, printr-o selecţie competentă, atitudinea faţă de această artă ce se conturează în perioada romantică, conducând la conceptul actual de spectacol de animaţie, atât prin textele unor teoreticieni cât şi prin cele ale unor creatori care fie că au realizat spectacole de animaţie (ca George Sand sau Richard Teschner – părintele teatrului modern de păpuşi european, Lemercier de Neuville şi Séraphin – creatorii teatrului modem de umbre, anunţând filmul de animaţie), fie că au scris piese destinate acestui gen (ca Ghelderode şi Jarry), fie că au văzut în teatrul de păpuşi un principiu fundamental care le-a influenţat opera (Eugen Ionescu). Antologia dedică un larg capitol şi avangardei secolului al XX-lea, care nu numai că descoperea posibilităţile uriaşe de expresie ale teatrului de păpuşi (Meyerhold), dar îl şi practica sub forma unor proiecte incitante (teatrul mâinilor preconizat de Blaise Cendrars) sau cu rezultate remarcabile (Oscar Schlemmer, Fortunato Depero, El Lissitzky, Vilmos Huszár, prezenţi în această antologie prin mărturii de creaţie puţin cunoscute). Dintre regizorii cei mai importanţi care au dat o nouă dimensiune teatrului de animaţie sunt prezenţi în antologie atât clasici ai genului (ca Obrazţov sau Malik), cât şi realizatori de sinteze originale ale mijloacelor animaţiei cu cele ale teatrului dramatic, ca Peter Schumann, Joan Baixas (care a colaborat cu Miró la realizarea unui memorabil **Ubu rege)**, Tadeusz Kantor, Antoine Vitez (care a avut o îndelungată colaborare cu Alain Recoing), Dario Fo şi Carmelo Bene.

Antologia cuprinde etapele esenţiale ale evoluţiei conceptului de spectacol de animaţie şi relevă amploarea fenomenului în care au fost implicaţi, la cumpăna dintre secole, unii dintre cei mai importanţi artişti şi teoreticieni. Aceştia vedeau în el teatrul viitorului, seduşi fiind de posibilitatea de a da operei plastice o dimensiune temporală, de a dezvolta un limbaj poetic, metaforic, de caracterul său de artă instrumentală adecvată reprezentării atât a grotescului cât şi a sublimului, de posibilitatea realizării unor noi sinteze de mijloace menite să revigoreze teatrul dramatic.

Antologia lui Didier Plassard poate fi citită cu interes de către specialiştii spectacolului de animaţie, dar ea este şi o călăuză pentru cei care doresc să se iniţieze în această artă.

CRISTIAN PEPINO



* DIDIER PLASSARD – „Les mains de lumière". Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette, Edition Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1996.

NOI ÎN LUME

Căruţa cu paiaţe, model 1997 (1)

În fervoarea european-, ba chiar mondial-integristă imediat postrevoluţionară, au luat fiinţă la noi un număr de teatre bilingve care-şi anunţau, cu mult patos patriotic, dorinţa de a contribui la cunoaşterea reciprocă a respectivelor culturi teatrale prin traducerea şi jucarea textelor româneşti (în primul rând) contemporane în

in collaborazione con il Teatro Nazionale di Bucarest
compagnia ROMTHALIA
presentano:
"DON GIOVANNI
muore come tutti gli altri"
con: STEFAN VELNICIUC - DON GIOVANNI
JEANINE STAVARACHE - MARIA MADDALENA
EUGEN CRISTEA - IL GUARDIANO
CRISTINA DELEANU - MARIA ANTONIETTA
DAIANA ANDREIANU, RALUCA VORNICEL, NICOLAE IEREMCIUC
regia: RENATO GIORDANO
scene, costumi e musiche: RENATO GIORDANO
direttore di scena: NICOLAE IEREMCIUC
fonico: LAURENTIU CALOMFIRESCU

engleză, franceză ş.a.m.d. şi, invers, prin traducerea şi jucarea în româneşte a unor piese de actualitate americane, franţuzeşti ş.cl. Cu vremea, frumoasele proiecte din statut au luat-o cătinel pe un drum cu sens unic; s-au jucat, adică, de către actorii români, în faţa publicului românesc, dar în limba originară, texte străine, mai mult sau mai puţin recente, şi atât. De ce? Probabil, de francofoni şi anglofoni ce suntem, împrejurare ce s-a vrut, bănuiesc, demonstrată şi prin turnee cu operele în chestiune pe meleagurile lor natale. Cât de tare i-o fi emoţionat pe spectatorii din alte ţări ascultarea unor piese din literatura proprie,

Jeanine Stavarache și Ștefan Velniciuc în Don Juan... de Teodor Mazilu, regizată de Renato Giordano compania Romthalia

declamate – cu inevitabil accent carpato-dunărean – în limba proprie, nu știu. Știu doar că, ori de câte ori am avut ocazia să stau de vorbă cu oamenii de teatru sau chiar cu oamenii obișnuiți din felurite țări europene, aceștia, lăudând cu căldură sau cu măsură teatrul românesc, întrebau invariabîl: „Dar dramaturgia? Nu există piese românești? De ce nu le traduceți? De ce nu veniți cu ele aici?" Curiozități evropenești...

Acestora a încercat să le dea, cât de cât, răspuns o inițiativă particulară de proporții modeste, dar de o eficiență reală și imediată. Italienista Carmen Velcu, redactor la Radio România Internațional, s-a apucat să traducă în limba lui Pirandello piese ale unor autori români contemporani, după care a întemeiat o fundație culturală numită Euroart, spre a putea cuibări sub o aripă oficială mica trupă botezată Romthalia și alcătuită din actorii Jeanine Stavarache și Ștefan Velniciuc, Cristina Deleanu și Eugen Cristea. Rodul acestor combinații artistico-administrative a fost un spectacol cu versiunea italiană a piesei lui Teodor Mazilu **Don Juan moare ca toți ceilalți** (Don Giovanni muore come tutti gli altri), pus în scenă, cu generosul sprijin logistic al Teatrului Național din București, de către Renato Giordano, dramaturg și regizor (și posesor, la Roma, al unei săli de teatru proprii). Primind binecuvântarea avizată a lui Ion Cojar, directorul TNB, și a Oanei Popescu, consilier de specialitate în Ministerul Culturii (care a contribuit și el, cu o fărâmitură bugetară, la deplasare), spectacolul a pornit, la începutul lui iulie, spre Italia, invitat la festivalul de la Caltabellotta, în Sicilia. Cât de simplu pare totul...

Sicilienii și noi

Că totul doar pare simplu, nefiind, în realitate, deloc așa, aveam să constatăm atunci când, după aproape o zi de drum în autocarul aspectuos, dar sărac în dotări utilitare al companiei „Ognivia" (parcă te-ai lipsi de aer condiționat și de televizor în favoarea altor instalații...) ajungem, în fine, la Borș. Căci, dacă vameșii români se mulțumesc să ne dea jos din autobuz și să ne inspecteze sumar bagajele înșirate, la botul calului, direct pe asfalt, omologii lor maghiari își iau meseria (și renumele) în serios, obligându-ne să cărăm în baraca destul de mizeră a vămii absolut tot: valize, sacoșe, genți, pungi și punguțe, care vor fi desfăcute, pipăite și scotocite cu o conștiinciozitate dezmințită parțial de un zâmbet nițel batjocoritor. „Eh, ce să-i faci, ei sunt în NATO!", ne gândim, ca tot românul obsedat de politică. Între timp, pe lângă noi trec, salutate din mers (la propriu!), mașini turcești, nemțești, austriece...

Dar, ce-i drept e drept, pe șoselele ungurești se ajunge mult mai lesne la inima pactului nord-atlantic: nu tu gropi, nu tu leșuri de animale, numai lumină și marcaje proaspete, impecabile... Marea surpriză ne-o aduce însă Slovenia, colega noastră de pe banca repetenților: autostrăzi ultramoderne, „popasuri" cu anexe sanitare de o curățenie cum nu întâlnești la noi nici în spitale, sate construite parcă pe un platou de filmare, case văruite, dichisite, răsărind dintr-o revărsare de flori multicolore – te cuprinde, nu știu cum, un fel de rușine și fluieri, mioritic, a pagubă. Mai avem mult până departe...

Prin contrast, Italia apare, în împrejurimile Triestului, cam neîngrijită; vezi, pe șosea, praf și gunoaie; mai vezi însă – și nu te șochează câtuși de puțin – și inscripții bilingve (Opicina–Opčine), în folosul celor câtorva sute de sloveni care conlocuiesc pe-acolo. Mai oprim, în fugă, la Veneția-Mestre, Bologna, Florența (în mijlocul unei mări de japonezi cu pălăriuțe albe) și iată-ne, în fine, la Roma, de unde vom lua trenul spre Palermo. În gară, încurcături cu biletele, agitație, nervi, jurăminte („în viața mea n-o să mai..."), vorbe tari și gesturi mari. Dar, firește, totul se rezolvă și ne instalăm, de bine-de rău, în tren, unde nu găsim locuri împreună. Călătoresc, într-un compartiment „de clasă", cu o bătrână din Sciacca și o mamă cu două fete (tare urîțele) din Marsala („Nu se face vin pe-acolo?" – „Ba da, ba da!", se bucură ele), care duc o cușcă unde moțăie, plictisit la culme, un motan tărcat. Sunt, toate, foarte amabile, mă ajută să-mi urc bagajele în plasă și mă privesc cu respect și, parcă, un pic de compasiune când află că lucrez cu teatrul și cu artiștii...

Oboseala cruntă a celor două zile și două nopți de drum e răsplătită dimineața, când, de pe puntea feribotului care trece printre Scylla și Caribda, nu știu ce să privesc mai întâi: coasta continentală ce se pierde în urmă într-o ceață ușoară, Messina ce se apropie strălucind în soare sau albastrul incredibil al Mediteranei... Încă vreo trei ore cu trenul până la Palermo (unde observ, în treacăt, balcoane pline de rufe sau închise cu geamuri improvizate, „ca la noi") și două ore cu mașina printre munți scunzi, dar stâncoși și pustii, pe care aștepți să răsară siluetele bandiților călare din filmele lui Francesco Rosi, și ajungem, livizi și amețiți, la Torre Macauda, punctul-terminus al primei etape a călătoriei. Nu e o localitate propriu-zisă, ci un fel de sat de vacanță aproape de țărmul mării: o grădină uriașă, plină de palmieri și de leandri înfloriți în alb, roz și roșu, de cactuși și de smochini, adăpostește un hotel lăturet și zeci de vile albe, apoi piscine, piste de minigolf și terenuri de tenis. Dar spectacolele nu se vor da aici – aici lumea a venit să se odihnească! –, ci la Caltabellotta, sus pe munte (cam 30 de minute cu mașina), unde, printre căsuțele

înghesuite pe străzi în pantă repede, şi-a găsit locul un mic teatru în aer liber (vreo 300 de locuri). Aici, şi în alte localităţi din jur, se celebrează anual, printr-o suită de premii ce-i poartă numele, memoria marelui actor sicilian de film şi teatru Salvo Randone. Programul festivalului, condus cu fantezie financiară şi chibzuinţă artistică de Totò Nicosia, om al locului, este, în fiecare an, acelaşi, chiar dacă sediul lui se mută: unei secţiuni în concurs, rezervată teatrului de amatori („teatro di base", spune afişul), îi urmează o reprezentaţie susţinută de un invitat de onoare (în 1995, acesta a fost Teatrul Mic din Bucureşti, cu **Pescăruşul** Cătălinei Buzoianu, toată lumea, fără exagerare, vorbind încă despre „quel meraviglioso spettacolo", iar în 1996, un teatru moscovit – au uitat care – cu un Pirandello) şi decernarea premiilor „pentru carieră" unor importanţi dramaturgi, regizori, actori italieni.

Tot astfel şi acum. În prima seară, asist la împărţirea laurilor câştigaţi de amatori – trupe din Napoli, Verona, Mantova, Catania, sosite aici cu montări ambiţioase (**Romeo şi Juiieta, Căsătoria** lui Gogol, dar şi piese italieneşti contemporane) – şi, fiindcă mi se închid ochii de oboseală, la numai o parte dintr-un spectacol Pirandello, **Viaţa ce ţi-am dat**. Reprezentaţia e decentă, „curată" (şi urmărită cu totală participare de public, format din oameni de teatru, dar şi din locuitori ai ţinutului), însă mie îmi atrage atenţia altceva: condiţiile tehnice sunt destul de precare, microfoanele, plasate la nivelul scenei, captează şi amplifică orice zgomot (paşi, răsuflări), în schimb vocile actorilor răsună parcă din difuzor, lipsite de nuanţe şi modulaţii. Cum se va juca aici **Don Juan**...?

Este întrebarea pe care şi-o pun, a doua zi, şi actorii, şi Carmen Velcu, şi regizorul tehnic Nicolae Ieremciuc, şi „sunetistul" Laurenţiu Calomfirescu, ba chiar şi regizorul... Cu atât mai mult cu cât luminile, schiţate, la Bucureşti, doar în linii mari, ridică acum o dificultate, s-ar părea, insurmontabilă: instalaţia e cam primitivă şi, în plus, nu există personal calificat! După două nopţi de repetiţii extenuante, încheiate la 4 dimineaţa, toată lumea – inclusiv eu, care am asistat la cea de a doua, chipurile mai avansată – e cu nervii la pământ. „O să ne facem de râs!", „Ar trebui să nu jucăm!", „Nu se poate, e de neînchipuit!", „Hai acasă!"... Doar Pasquale, care se va ocupa, până la urmă, de lumini, deşi el e sonorizator, poartă pe chipul frapant de asemănător cu al lui Michele Placido un zâmbet de încurajare – „Lasă, o să fie bine, sunt sigur..." – şi ne poftește să cântăm cu el şlagăre de acum 20 de ani; şi are o provizie nesfârşită...

În seara spectacolului, toţi sunt palizi, dar calmi. Ei, fir-ar să fie, acum ori niciodată! În „sală", unde s-au adunat mult mai mulţi spectatori decât ne-am fi aşteptat (Pietro, îngerul nostru păzitor, a adus şi vreo douăzeci de români stabiliţi definitiv sau temporar prin zonă), eu stau ţeapănă pe scaun şi aproape că n-am curajul să mă uit spre scenă... Dar, după primele cinci minute, mă relaxez. Totul merge strună – luminile, sunetul, avea dreptate Michele Placido. Ştefan Velniciuc (Don Juan), Jeanine Stavarache (Maria Magdalena), Eugen Cristea (Paznicul), Cristina Deleanu (Maria Antoaneta) joacă foarte bine, cu vervă şi intensitate, concentraţi şi totuşi destinşi, italiana lor sună parcă mai natural ca oricând, nu apare nici o poticneală, nici un accident, Daiana Andreianu şi Raluca Vornicel, balerinele-figurante, se mişcă dezinvolt, „suflatul" lui Carmen Velcu nu e trimis de microfoane, ca în seara trecută, spre sală. Spectatorii sunt atenţi, reacţionează corect, savurează umorul atât de special al lui Mazilu. Şi nici chiar atunci când, în mijlocul reprezentaţiei, începe să plouă uşor – în Sicilia, în luna iulie!, aveau să exclame cu minunare localnicii – nu sunt mai mult de 10-12 cei ce-şi părăsesc locurile, ca să se adăpostească... La sfârşit, aplauze, strigăte de „**Bravi!**", zâmbete satisfăcute. Românii şi italienii care au colaborat – Stefania, asistenta scenografă, reconfortantul nostru Pasquale, un alt sunetist, Luciano, „omul la toate", un bătrânel mic şi ştirb – se felicită reciproc; Renato

PREMIO RANDONE. STASERA LA PREMIAZIONE

Ai «confini della realtà» il Don Giovanni di Teodor Mazilu

CALTABELLOTTA - Come nel paradigmatico «Porte chiuse» di Sartre, l'inferno in cui Don Giovanni si trova a precipitare dopo l'incontro con il Convitato di pietra, ha sembianze antimetafisiche, vagamente simboliche, luogo di reclusione per nuove amarezze o rinnovato assillo esistenziale. Siamo, se volete, dalle parti di un night malfamato, illuminato rosso-fuoco, fumigante, del tutto simile a quello contiguo ad alcuni hotel dell'Est europeo, dove (arguta intuizione del regista Renato Giordano) la musichetta italiana dei Cugini di Campagna fa da colonna sonora alla triste esibizione di camerieri e ragazze sul cubo.

CALTABELLOTTA — Finale di grandi firme, stasera alle ore 21,15 in piazza Teatro per l'incontro conclusivo del «Premio Salvo Randone». Verranno, come già annunciato, assegnati i Premi alla carriera. I riconoscimenti quest'anno andranno a Rossella Falk, Franca Valeri, Maurizio Scaparro, Raf Vallone. I premi «Palco Cinema» andranno invece quest'anno a Guia Jelo e Alessandro Haber.

Guia Jelo

Altro riconoscimento alla memoria della giornalista Baza Trojanelli, recentemente scomparsa. Carlo Maria Pensa verrà inoltre premiato quale miglior drammaturgo dalla Fiad. La serata conclusiva di stasera verrà presentata dall'attrice Daniela Poggi e dall'autore Rosario Galli.

nea con quanto già realizzato dallo stesso Giordano.

«È autore un dramma-

con un carceriere-leporello (vigorosa la partecipazione di Eugen Cristea), le cui blande effusioni di invidia

comodità di giudizio farisa nella immutabilità del pe sonaggio dissoluto e do naiolo che la storia gli ass gna».

Prodotto dalla Compagn Romthalia, in collaboraz ne con il Teatro Nazionale Bucarest, il Don Giovanni Mazilu è un benvenu esempio di integrazione f due culture di medesima r dice: quella italiana e quel rumena. Ne dà prova tan bile la voglia di cimentar con l'idioma italiano, da pa te di attori a noi sconosciu ma di notevole popolarità patria.

Un particolare plauso p il protagonista Stefen Vel ciuc, che ben alterna m menti di rabbia e scetti smo ad altri di scatta

Extras din cronica semnată de Angelo Pizzuto şi apărută în „Il Giornale di Sicilia"

Giordano care, timp de câteva zile, a strâns din dinţi ca să nu izbucnească (împotriva cui, de fapt?), râde acum din toată inima, Andrea, fiul lui, un băiat de 12 ani, inteligent şi serios, zburdă de la unul la altul... Slavă Domnului, s-a terminat cu bine!

O confirmă şi Premiul Caltabellotta, decernat trupei Romthalia şi înmânat protagonistului Ştefan Velniciuc, în seara următoare (printre premianţi numărându-se, la capitolul „carieră", Raf Vallone, Rossella Falk, Alessandro Haber, regizorul Maurizio Scaparro), o confirmă şi notiţele sau cronicile elogioase apărute în jurnalele siciliene, o confirmă şi dorinţa directorului Totò Nicosia de a avea compania ca oaspete „eventual, şi în timpul stagiunii", o confirmă entuziasmul unor ziarişti tunisieni care, asistând întâmplător la spectacol, au sugerat trupei să facă o vizită şi la Festivalul de la Cartagina...

Şi toate astea mulţumită nu lui Shakespeare sau lui Sofocle, ci lui Teodor Mazilu. Şi, firește, celor ce s-au gândit la el şi care aveau să-l ducă, pe drumul spre casă, şi la Veneţia. Nu în septembrie, ci tot în iulie!

ALICE GEORGESCU

Teatrul Molière

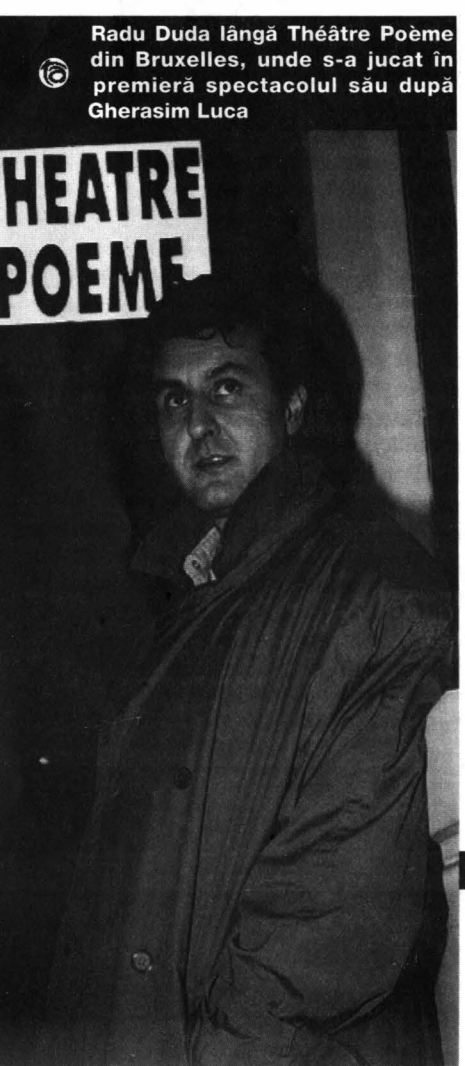
Este 1 iunie şi mă aflu într-un avion mare şi alb, unde stewardesa este disperată să afle rezultatul semifinalelor de la Roland Garros. I-am dat ziarul „L'Équipe" pe care-l aveam întâmplător, cu o fotografie mare a lui Pete Sampras în suferinţă, dar n-a părut mulţumită.

Zbor spre Paris şi, dacă voi putea ieşi din aeroportul Charles de Gaulle, urmează să urc pe scenă pe 3 iunie, într-un spectacol pe care-l voi juca pentru prima oară la Paris (**Inventatorul iubirii** de Gherasim Luca), într-un teatru pe care nu l-am văzut niciodată, nici măcar în poze (Teatrul Molière), ajutat de un colectiv de care nu ştiu nimic (nici el de mine!). Am avut de aşteptat la aeroport, din cauza unui atentat prezumtiv, o oră după sosire şi mi-am omorît timpul citind „Pariscope", o revistă săptămânală cu toate spectacolele şi filmele pariziene. Am descoperit cu un frison de mândrie şi spaimă spectacolul meu, iar apoi am numărat titlurile care se jucau pe scenă la Paris în acele zile. Ştiţi câte erau? 468 de spectacole pe zi, la 256 de teatre.

Prima reacţie a fost un uşor vertij. Cum poţi alege, ca spectator, din 468 de titluri? Cât timp şi răbdare, cât interes îţi trebuie pentru a încerca să te descurci în miile de rânduri scrise cu litere minuscule?! Iar ca actor, câtă iluzie, energie, candoare şi credinţă îţi trebuie ca să mai mergi încă şi încă o dată pe calea artei tale? Ce mai pot inventa directorii de teatre ca să atragă lumea la prăvălia lor şi nu la cea de vizavi? Fiindcă, aşa cum spunea Michel de Maulne, directorul Teatrului Molière, nu e o problemă să convingi publicul să vină la teatrul tău. E o problemă să-l faci să ştie că există.

Dar atunci când tu eşti propria ta instituţie şi te afli singur prin aeroporturile lumii, mereu sortit a convinge şi a-ţi face noi şi noi aliaţi din oamenii, spaţiile şi timpurile atinse?!

După o oră de orbecăială prin kilometri de beton şi sticlă, am putut lua trenul rapid (RER) şi, pe o căldură toridă, am ajuns în fermecătorul oraş unde, pentru prima oară în viaţa mea, aveam de dus o luptă grea, de pe scenă, cu un text greu accesibil, un strigăt de revoltă uşor de imaginat scenic, dar greu de asimilat de către public, pentru duritatea şi ascuţimea limbajului revoltei sale.



Radu Duda lângă Théâtre Poème din Bruxelles, unde s-a jucat în premieră spectacolul său după Gherasim Luca

Era însă o zi de vară foarte promiţătoare şi, după ce m-am instalat într-o încăpere cu vedere la parc, m-am furişat, după-amiază, în mulţimea care fremăta în centrul oraşului, între Hale şi Centrul Pompidou, ca să văd cum arată templul meu de o săptămână. Am ajuns, printre terase de cafenea, câini scoşi de la „Salon de beauté", afişe, asfalt încins plin de mucuri de ţigări, japonezi ageri, restaurante minuscule, poliţişti ce amintesc de Louis de Funès, afişe gigantice de teatru şi multă, multă lume, la locul care mă interesa.

Pe dinafară arăta promiţător, foarte tentant chiar. Situată la începutul cartierului Marais, pe o stradă din inima inimii oraşului-lumină, clădirea datează din secolul XVIII şi se află într-un pasaj (numit tot Molière), alături de un anticariat şi de un restaurant mic şi şic. E o vecinătate care trimite stăruitor cu gândul la boema pariziană, atât de emblematică încât nu mai aparţine unui anume timp, ci a devenit eternă.

La intrare am văzut afişele cu piesa mea (mai aveam 48 de ore până la prima bătaie de gong) şi mi-au plăcut foarte mult: erau simple, concise şi elegante.

A doua zi, repetând, mi-am întregit imaginea despre edificiu. Era tot atât de elegant şi de primitor, de curat şi de funcţional şi în interior. Sala este italiană, numără 300 de locuri şi arhitectura ei are 200 de ani vechime, iar „căptuşeala" – 2 ani vechime. Cu alte cuvinte, balcoanele, lojile, parterul, scena sunt clasice, iar zugrăveala, lemnul, metalul, totul e agresiv-contemporan.

Am fost întrebat dacă accept să se facă o transmisiune în direct în timpul repetiţiei de seară pentru canalul de radio „France Inter". Mă gândeam aiurit cum poate fi interesat cineva de la radio de altceva decât alegerile parlamentare anticipate din Franţa, subiect imposibil de evitat, pentru că era prezent pe toate primele pagini de ziar, la absolut toate posturile de radio şi televiziune, concomitent şi continuu. Dacă un extraterestru s-ar fi rătăcit la Paris în ziua aceea, el ar fi înţeles fără doar şi poate că politica e un capitol la care se pricepe, în mod absolut, fiecare fiinţă de pe Pământ.

Plimbându-mă pe străzile înguste, două ore înainte de seara de 3 iunie, data premierei mele, nu ştiu de ce, mi-am amintit de poezia lui Odysseas Elytis „Monograma" (în fine, eu nu ştiu prea multe poezii!) şi mi-a venit în faţa ochilor o seară de vară la Costineşti, unde era tot atât de cald, tot atât de seară şi tot atât de emoţionant, şi când am spus acest poem în amfiteatrul în aer liber şi mă rugam în gând să nu treacă trenul sau vreun stol de ciori în timpul recitării mele. Trenul nu a trecut, şi nici ciorile (eu sunt un om foarte norocos).

Am băut o cafea aproape de teatru şi mi-am promis mie însumi că voi face într-o zi un spectacol cu versuri de Odysseas Elytis. (A doua zi am căutat într-o mare librărie un volum al poetului şi, negăsindu-l, l-am întrebat pe librar. Când a auzit numele lui Elytis, librarul a exclamat: „Cine?" şi m-a privit circumspect. „Un domn care a primit Premiul Nobel pentru literatură", i-am replicat. „Vă rog să mă iertaţi, colegul se ocupă de poezie!", a venit răspunsul. Dacă l-aş fi întrebat de Yasser Arafat, l-aş fi interesat poate mai mult!)

Toată săptămâna a fost o bucurie pentru mine. Am jucat seară de seară, descoperind spectatorii parizieni (cei mai mulţi, obişnuiţi ai acestui teatru-casă a poeziei) şi totodată descoperind propriul meu spectacol, fiindcă, special pentru Teatrul Molière, regizorul şi teatrul belgian care au produs **Inventatorul iubirii** au creat un nou spaţiu, un nou decor, un nou design al luminilor etc.

Fiindcă a venit vorba de decor, trebuie să fac o paranteză. Dédé, care este om-bun-la-toate al Teatrului Poem din Bruxelles (luminist, casier, tehnician etc.), a stat în fundul sălii pe toată perioada repetiţiilor şi spectacolelor mele de anul trecut. Când a aflat că Teatrul Molière din Paris va prelua spectacolul şi că va fi nevoie de un nou decor pentru scena italiană de acolo, a construit din proprie iniţiativă ceea ce a visat el noaptea că ar trebui să fie spaţiul meu de joc, deşi n-a fost niciodată scenograf. A rezultat decorul pentru piesa mea. Întâmplarea nu trebuie scoasă însă din contextul vieţii Teatrului Poem din Bruxelles, care este (după cum numele lui ne sugerează) o cutie cu felurite şi nelimitate visări.

Nu a fost foarte uşoară transplantarea spectacolului de la Bruxelles la Paris, în ciuda tuturor eforturilor noastre de a pregăti „mutarea". Şi aceasta pentru că sala de la Paris e o sală mare de teatru. La Bruxelles, fie în Café-Théâtre, fie în sala-platou de la Teatrul Poem, atmosfera era de laborator, foarte expresiv-teatrală, intimă, de cercetare, şi nu de reprezentare. La Paris era scenă italiană, cortină, stal, balcoane, iar publicul, aşezat ca la teatru. Era pasionant să stabileşti un raport cu acest context, dar şi foarte greu. Totul trebuia dilatat, concentrat, redimensionat. La început am fost puţin pierdut. Într-o sală mare e mai greu să menţii atenţia concentrată, deşi e adevărat că mici neatenţii din partea spectatorilor trec mai neobservate decât într-o sală mică.

Îmi vine în minte reacţia unei bătrâne doamne la unul din spectacolele de anul trecut de la Bruxelles. Jucam în sala Café-Théâtre şi raportul cu publicul era foarte intim. Practic, publicul era în spaţiul meu de joc şi participa la acţiune. După un lung moment de forţă, eu cădeam neputincios pe pat, trăgându-mi sufletul după strigătul de disperare dinainte. Pe urmă, ca în viaţă, făceam un gest mic, firesc, neînsemnat: încercam să prind o muscă pe care o urmăream cu privirea din starea mea de abandon. În liniştea sălii, bătrâna doamnă a întrebat cu voce tare: „A prins-o?" Pentru mine, reacţia ei a fost un compliment...

Am fost impresionat la Teatrul Molière de atmosfera foarte primitoare şi profesională a întregului colectiv. Începând de la scenă, unde maestrul de lumini a avut numai două repetiţii şi totuşi n-a greşit nici un milimetru din lumina spectacolului, dimpotrivă, a respirat o dată cu mine, continuând cu foaierul, unde plasatoarele erau de-o exactitate şi de-o amabilitate ce mi-au amintit de vremurile lui Miluţă Gheorghiu, sfârşind cu administraţia, serviciul de relaţii publice şi toate celelalte compartimente, unde lumea avea răspuns la orice întrebare şi soluţii înveşmântate în zâmbete. Cred că totul este opera lui Michel de Maulne, artizanul acestui teatru, despre care mă întreb când mai are timp să fie şi unul din starurile teatrului...

La Teatrul Molière a venit într-o seară văduva poetului-autor al textului, Micheline Gherasim Luca. Mi-a făcut o mare bucurie s-o revăd. Mi-a fost greu să joc în seara aceea (ştiam că e în sală), pentru că vorbeam cu vorbele soţului ei şi asta nu era numai dureros, ci şi, poate, prea devreme. Pentru faptul că e prima dată când îşi dă acordul în privinţa folosirii textelor lui Luca într-o reprezentare scenică i-am mulţumit şi i-am cerut iertare.

Era înconjurată de o serie de oameni ai scrisului din Franţa, prieteni discreţi şi credincioşi în marea taină luchiană. Am fost onorat de prezenţa şi admiraţia lor, mai ales că la emisiunea în direct de la „France Inter", fiind un duplex cu studioul de radio, am fost pur şi simplu atacaţi de doi poeţi francezi care nu sunt de acord cu marele lor coleg. După un moment de panică, mi-am dat seama că vehemenţa lor făcea bine spectacolului, fiindcă era de natură să incite publicul ascultător.

În ultima seară, ca o complicitate binefăcătoare, am văzut în sală doi artişti pe care-i preţuiesc mult, foarte mult: Frédéric Mitterrand şi Bertrand Tavernier. Fiecare dintre ei a făcut eforturi mari să fie liber, iar primul venise şi cu o seară înainte. A juca pentru, printre, cu şi prin ei este un dar, iar generozitatea şi solidaritatea lor seamănă cu o zi senină.

Spectacolul este istovitor, iar cinismul şi intoleranţa lui Luca fac dificilă purtarea lui pe umeri după zece reprezentaţii. Seara, deşi reprezentaţiile începeau la nouă, era încă destulă lumină şi căldură de peste zi ca să nu ţi se pară că ai pierdut ceva stând închis în cutia lui Molière. Oamenii de pe stradă nu păreau altfel decât cu două ore mai devreme.

Dar cei care au ieşit o dată cu mine din sală? În ce oare se vor transforma moleculele de emoţie pe care le-am trăit împreună?

RADU DUDA

Scaunele **sau actualitatea absurdului ionescian**

La Stages Theatre Center din Hollywood a fost pusă în scenă piesa **Scaunele** de Eugen Ionescu cu Barbara Bain (Bătrâna) şi Jeremy Lawrence (Bătrânul), în regia lui Florinel Fătulescu şi cu o partitură muzicală de Rodica Fătulescu.

Contemporanul nostru, Jan Kott, alături de compatriotul nostru, Florin Fătulescu, după premiera acestuia din urmă cu Scaunele **de Eugen Ionescu**

Premiera s-a bucurat de prezenţa autorului faimoasei cărţi „Shakespeare, contemporanul nostru", Jan Kott.

O scurtă selecţie din aprecierile apărute într-o serie de publicaţii americane oferă o imagine asupra noii producţii a piesei scrise de Eugen Ionescu în 1957.

Ed Kaufman notează, în „The Hollywood Reporter": „Piesa absurdă într-un act **Scaunele** impresionează, are eleganţă şi este, pe alocuri, plină de şarm.

Regizorul Florinel Fătulescu a creat un spectacol ce se adresează direct acestor vremuri incerte pe care le trăim şi care adesea par a-şi pierde sensul şi coeziunea. (...) Bain şi Lawrence creează personaje fascinante, autentice, nicidecum nişte caricaturi plictisitoare. (...) Fătulescu este cel care are meritul de a fi intuit în **Scaunele** această umanitate şi relevanţă contemporană".

În „Calendar", supliment al ziarului „Los Angeles Times", Laurie Winer remarcă: „Teatrul absurdului şi-a depăşit apogeul, dar flacăra îi este încă vie prin artiştii care îl slujesc. Ceea ce odată părea nebunie, astăzi este ceva obişnuit. Ca regizor, Florinel Fătulescu demonstrează, în **Scaunele**, că dualităţile care l-au intrigat atât pe Ionescu încă mai generează mister. (...)

Una dintre inteligentele găselniţe ale lui Fătulescu este ca cele două personaje prinse în lanţul căsniciei, stând de o parte şi de alta a scenei, să pună în mişcare acţiunea piesei prin prezenţa lor, chiar şi atunci când tac. Un năstruşnic cântec de leagăn obsedant, compus de Rodica Fătulescu, soţia regizorului, dă spectacolului un plus de atmosferă".

„Dacă vreţi să vedeţi ce înseamnă esenţa teatrului, mergeţi la Stages Theatre Center", îndeamnă cronicarul revistei hollywoodiene „Drama-Logue". „În minunata punere în scenă a lui Florinel Fătulescu (al cărei ritm este absolut impecabil), Barbara Bain şi Jeremy Lawrence fac un joc uimitor. Timp de 70 de tensionate minute, aceşti doi actori veterani fascinează publicul într-un dialog care dă carne imperceptibilului, ridică întrebări ce nu pot primi răspuns şi face real improbabilul.

Este teatrul absurdului în tot ce are el mai bun ca experienţă existenţială.

Valoarea montării creşte şi datorită încântătoarei muzici originale semnate de Rodica Fătulescu, decorurilor minime realizate de Clay Wilcox şi pătrunzătorului joc de lumini conceput de Kent Inasy. **Scaunele** este un spectacol care trebuie văzut".

Traducere şi prezentare: **OANA PETRICĂ**

Patru piese de Matei Vişniec: **Despre sexul femeii, câmp de bătălie (în războiul din Bosnia), Spectatorul condamnat la moarte, Angajare de clovn** şi **Trei nopţi cu Madox** la Festivalul de la Avignon 1997.

festival AVIGNON Off 1997

Association Acte I - Le Studio des Champs-Élysées P.A.C.A. et Ile de France depuis 1994

Du sexe de la femme comme champ de bataille (dans la guerre en Bosnie)

THÉÂTRE

De Matéi Visniec

Mise en scène : Michel Fagadau - Décors et costumes : Andra Badulescu - Lumières : Pierrick Longuevre - Son : Bernard Chaillaumaz - avec : Lianna Puiga (Dorra), Judith Ellison (Kate).

Une pièce originale, création mondiale, mise en scène par Michel Fagadau (Molière 1996), sur 2 femmes prises dans la

Du sexe de la femme comme champ de bataille (dans la guerre en Bosnie)

Le Second Oeuvre P.A.C.A. depuis 1995

Le Spectateur condamné à mort

THÉÂTRE

De Matéi Visniec, adaptation : Bernard di Amor

Mise en scène : Bernard di Amor - Lumières : Nicolas Bellocine - Administration générale : Marie-Françoise Maron - avec : B. Di Amor (le Procureur), C. Cazals (le Juge), L. Dallas (le Défenseur), T. Anger (le Greffier), N. Bellocine, M. Richard, M. Perol, G. Manuvel, R. Bardoux, S. Calabrano, R. Barbe (les Témoins).

Une des premières oeuvres de l'auteur d'origine roumaine. Pour la cousine du greffier, une pièce rigolote sur le rapport acteur spectateur. Bruno le pense aussi

Le Spectateur condamné à mort

festival AVIGNON Off 1997

Association Acte I - Le Studio des Champs-Élysées P.A.C.A. et Ile de France depuis 1994

Du sexe de la femme comme champ de bataille (dans la guerre en Bosnie)

THÉÂTRE

De Matéi Visniec

Mise en scène : Michel Fagadau - Décors et costumes : Andra Badulescu - Lumières : Pierrick Longuevre - Son : Bernard Chaillaumaz - avec : Lianna Puiga (Dorra), Judith Ellison (Kate).

Une pièce originale, création mondiale, mise en scène par Michel Fagadau (Molière 1996), sur 2 femmes prises dans la

Du sexe de la femme comme champ de bataille (dans la guerre en Bosnie)

Le Second Oeuvre P.A.C.A. depuis 1995

Le Spectateur condamné à mort

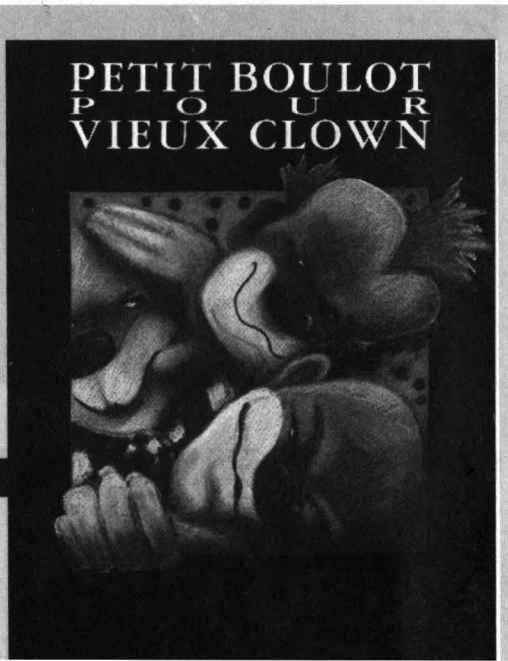
THÉÂTRE

De Matéi Visniec, adaptation : Bernard di Amor

Mise en scène : Bernard di Amor - Lumières : Nicolas Bellocine - Administration générale : Marie-Françoise Maron - avec : B. Di Amor (le Procureur), C. Cazals (le Juge), L. Dallas (le Défenseur), T. Anger (le Greffier), N. Bellocine, M. Richard, M. Perol, G. Manuvel, R. Bardoux, S. Calabrano, R. Barbe (les Témoins).

Une des premières oeuvres de l'auteur d'origine roumaine. Pour la cousine du greffier, une pièce rigolote sur le rapport acteur spectateur. Bruno le pense aussi

Le Spectateur condamné à mort



FRAŢI ŞI SURORI – UN SPECTACOL SEMNAT LEV DODIN sau DESPRE „DORINŢA DE SPERANŢĂ“

De aproape un deceniu, tumeele pariziene ale Teatrului Malîi, condus de regizorul Lev Dodin, constituie indiscutabile evenimente artistice, plasate la rubrica „à ne pas rater“. După succesul de anul trecut cu spectacolul **Demonii** la Teatrul Bobigny, trupa petersburgheză a oferit publicului francez de la Odéon-Théâtre de l'Europe o serie de reprezentaţii cu **Fraţi şi surori**, dramatizare a unui roman de Feodor Abramov.

Versiunea actuală a montării prezentate deja la Paris, în 1988, reconfirmă opţiunea stilistică a lui Lev Dodin pentru spectacolele-frescă, insolite ca durată (peste 6 ore) şi amploare a trupei (aproape 40 de actori) ce evoluează pe scenă.

Despre Abramov, autorul romanului, mort în 1983, regizorul mărturiseşte că i-a influenţat în mod decisiv întreaga creaţie şi evoluţie personală. În acest sens, spectacolul ar putea fi interpretat ca un remarcabil omagiu adus unui maestru. Conceput în 1985, repetat un an şi jumătate, respins timp de mai multe luni de Comisia de cenzură, **Fraţi şi surori** depăşeşte însă sfera oricărei opţiuni subiective sau circumstanţiale.

Cronica tragică a unui cătun din nordul Rusiei surprinde o umanitate devastată de mecanismul absurd al istoriei deceniilor '40–'50. Dar, înainte de toate, spectacolul este o impresionantă metaforă a absenţei. O comunitate aproape exclusiv feminină – dacă facem abstracţie de un infirm şi de idiotul satului – trăieşte zi după zi absenţa dureroasă a soţilor, fraţilor, fiilor plecaţi pe front. Ne aflăm într-un univers privat de imaginea tatălui, căreia i se substituie insinuant şi pervers vocea fără chip a „tătucăi“ Stalin, „divinitate“ barbară cerând necontenit noi şi noi sacrificii. Are loc astfel o „întoarcere în preistorie“, la un matriarhat impus de legi implacabile, în care lupta cotidiană pentru supravieţuire nu este alimentată decât de speranţe şi de promisiuni. Speranţa că sfârşitul războiului va pune capăt absenţelor şi promisiunea că „după“, cândva, într-un viitor mai mult sau mai puţin apropiat, suferinţele prezentului vor fi justificate. Dar la Pekaşino, ca şi în câmpia Dunării, timpul nu mai are răbdare. Sfârşitul războiului nu e nicidecum un liman, ci, ca în versiunea sorescianã a mitului Iona, o ieşire spre înăuntru, în pântecul nesăţios al unui alt monstru. Teroarea, procesele, productivitatea, cotele, foamea şi obsesia pâinii torturează fiinţele şi ucid fascinaţia iluzorie a promisiunilor.

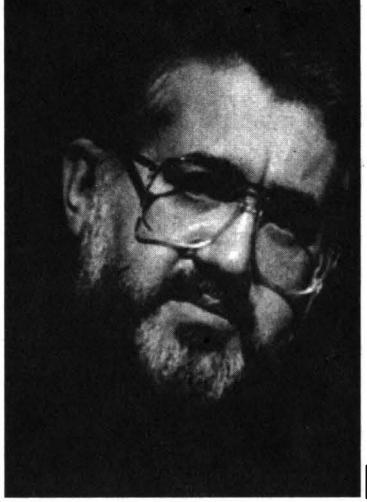
Evocarea lumii îngheţate din pădurile siberiene mizează pe caracteristica simplitate a mijloacelor scenice utilizate de Lev Dodin. Suntem în contact cu o civilizaţie a lemnului, închisă în propria suferinţă de două bariere care delimitează spaţiul ficţiunii de realitatea sălii. Decorul variază între sugerarea spaţiului natural, deschis – câţiva copaci în care se află suspendate adăposturi pentru păsări – sau a interioarelor austere, marcate de prezenţa băncilor, meselor, paturilor de lemn.

Însă elementul decorativ care pulverizează monotonia posibilă într-un asemenea dispozitiv scenic este un fel de plută asamblată din trunchiuri de copaci şi animată de o permanentă mobilitate. La începutul celor două părţi ale spectacolului, plasată vertical pe fundalul scenei, ea serveşte de suport pe care se proiectează imagini de arhivă, filmate în timpul războiului sau în perioada imediat următoare. Peste trunchiurile arborilor doborîţi, ca şi peste trupurile personajelor, defilează imaginile mincinoase ale eroismului comandat sau ale recoltelor-record. Suspendată paralel deasupra scenei şi coborînd progresiv şi ameninţător, puntea de lemn devine capac de sicriu ce se închide peste destinele protagoniştilor. Într-un moment din prima parte a reprezentaţiei, femeile satului ies din iarnă în primăvara îndelung aşteptată, să semene ogorul. Gesturile rituale ale aruncării seminţelor sunt acompaniate de ritmul unui cântec, în timp ce pluta de lemn transportă semănătoarele către cer. Impactul vizual este neaşteptat: metafora scenică înglobează ideea sacralităţii actului, dar şi tragicul infertilităţii impuse acestei comunităţi exclusiv feminine. În timp ce femeile urcă spre înalt, spectatorul este antrenat în adâncul fecund al pământului, dar şi în tenebrele unei istorii care nu oboseşte să nască monştri.

Imagine din spectacolul Fraţi şi surori **după Feodor Abramov, montat de Lev Dodin la Malîi Teatr din Sankt-Petersburg**

Fraţi şi surori este o creaţie care parcurge sintetic traseul unei experienţe istorice particulare şi, în aparenţă, accesibile numai unui anumit public. În acest context, o problemă posibilă ar fi coeficientul de receptare pe care îl poate atinge, să spunem, spectatorul occidental. În realitate, însă, ne aflăm în faţa unei false probleme. Vorbind despre suferinţă şi frustrare, despre dragoste şi neîmplinire, dar mai ales despre „dorinţa de speranţă“, montarea lui Lev Dodin transgresează circumstanţele spaţiale sau temporale şi metamorfozează umanitatea într-o imensă familie de „fraţi şi surori“.

ANCA PLATCU



LEV DODIN: „Bucuria și calvarul teatrului“

Interviul care urmează a fost realizat de Claude-Henri Buffard și publicat în caietul-program al spectacolului **Frați și surori,** *reprezentat la Odéon-Théâtre de l'Europe din Paris. Lev Dodin vorbește despre modul de lucru cu actorii de la Teatrul Malîi, despre reconcilierea prin teatru a poporului rus cu propriile-i rădăcini și, nu în ultimul rând, despre confruntarea artistului cu Istoria.*

– Lev Dodin, sunteți director artistic al Teatrului Malîi din Sankt-Petersburg. În 1988, când ați venit în Franța cu prima versiune a acestui spectacol, puteam vorbi despre Teatrul Malîi din Leningrad. Ce s-a schimbat între timp?

– Nu s-a schimbat nimic în funcționarea teatrului în sine. Misiunea teatrului nu se schimbă în funcție de regimul politic sau de reformele sociale. Începând cu momentul preistoric, când primul om a început să danseze după o vânătoare reușită, nu s-a schimbat mare lucru în domeniul teatrului. În orice epocă, vedem omul reinterpretând toate versiunile posibile ale destinului său. Fie că teatrul se poate exprima liber, fie că e obligat să se supună unor coduri mai mult sau mai puțin constrângătoare, dacă e un teatru adevărat, care oferă sentimente, care traduce emoții, el va rămâne mereu același.

– Față de momentul creării sale, în 1985, spectacolul Frați și surori **este primit altfel de către publicul de astăzi?**

– 1985 era epoca lui Cemenko, și numele lui Gorbaciov nu spunea încă nimic nimănui. Nu puține au fost problemele pe care le-am avut atunci pentru obținerea permisiunii de a crea spectacolul. În acea perioadă, momentele de adevăr social ale spectacolului dobândeau o asemenea importanță pentru public, încât valoarea lui artistică era estompată. Ca orice fruct interzis, acest rod al adevărului era consumat cu aviditate, iar publicul nu mai avea timp să-i aprecieze gustul.

– Era o experiență neplăcută?

– Desigur, pentru că circumstanțele nu permiteau nimănui să facă distincția între acest fruct și altele, care erau alterate. Îmi aduc aminte că atunci când am fost prima dată la Moscova cu spectacolul, primeam aplauze practic după fiecare replică, pentru că fiecare sunet al adevărului era perceput ca o notă de disidență. Eu și actorii eram furioși pentru că nu aceasta era baza spectacolului. Erau multe alte detalii, mai ales de finețe psihologică, care puteau fi remarcate. Dimpotrivă, când recent am reluat montarea la Moscova, totul s-a desfășurat într-o liniște atentă. Astăzi publicul o percepe într-un mod mai profund și o înțelege mai bine. Spectatorul înțelege că nu vorbim numai despre comunitatea socială sau despre societate, ci despre om, despre destinul său de-a lungul timpului.

– Cum reacționează publicul tânăr, care nu a cunoscut perioada precedentă?

– Tinerii află din ce în ce mai multe lucruri care aparțin Istoriei țării lor. Din păcate, nimic nu le arată că în viitor această Istorie va fi altfel. Ca și noi, ei aud promisiunile unui viitor luminos. Teama de foamete planează încă asupra majorității populației, chiar dacă magazinele sunt pline până la refuz. În apartamentele noastre e încă frig. Arestările continuă într-o veselie, dacă îndrăznesc să spun așa. Tinerii trăiesc toate acestea într-o manieră paradoxală. Bineînțeles, realitatea de astăzi este diferită de cea de ieri, fără a se fi debarasat în mod real de substanța trecutului. Realitatea de astăzi este contaminată până la măduvă de realitatea de ieri.

– În această situație, misiunea teatrului este aceeași la Sankt-Petersburg, la Paris sau la New York?

– Atunci când pe scenă atingem stadiul pur al pasiunilor, descoperim omul în forul său interior. Aici, ca pretutindeni, el este același. Cei care ne primesc în străinătate nu înțeleg totdeauna acest lucru. Suntem adesea preveniți: atenție, publicul nostru este dificil, greoi, rece, nu știe să râdă... De fiecare dată, toate acestea se dovedesc, desigur, inexacte. În Australia ni s-a spus: publicul nostru nu este deloc spiritual și nu cunoaște nimic despre artă. A fost unul dintre publicurile cele mai fine pe care le-am avut. Când am venit în Franța cu **Demonii**, am fost preveniți: este exclus ca francezii să suporte un spectacol de opt ore, un francez nu poate sta în același loc mai mult de oră, dacă nu este el cel care vorbește! Și totuși, timp de opt ore, publicul a rămas în sală... tăcând.

La noi, tocmai am făcut o experiență într-un orășel industrial din nord. Am jucat acolo cinci spectacole. Am avut nevoie de un an și jumătate de pregătiri. Am construit o scenă foarte mare pentru a oferi acestui public exact aceeași calitate a reprezentațiilor ca în marile capitale. Ni s-a spus: cele șapte ore ale spectacolului **Frați și surori** vor fi mult prea lungi pentru un public de muncitori. Iar în ceea ce privește **Gaudeamus**, nu vor înțelege nimic. **Livada de vișini**? Mult prea dificil pentru ei! Și așa mai departe. Evident, totul s-a petrecut foarte bine și nimeni n-a plecat din sală. Am amintit toate aceste exemple pentru a spune că funcționează prejudecăți, că se imaginează un spectator presupus cunoscut și despre care se vorbește la persoana a treia. Dar spectatorul sunt eu! Când fac un spectacol, îl fac despre mine și pentru mine. Nu ne ajută cu nimic să întrebăm publicul ce ar vrea să vadă, pentru că nu poate să știe acest lucru; de asemenea, nu poate ști ceea ce este capabil să vadă și să perceapă. Acesta este sensul teatrului adevărat: să descoperi oamenilor omul, fie și numai pentru scurta durată a unei reprezentații teatrale.

– Care vă sunt maeștrii?

– Aș putea menționa două nume. Primul este Dubrovin, creatorul Teatrului pentru copii din Leningrad, pe care l-am cunoscut când aveam 12 ani. Avea un talent și un har imense. Fusese elevul lui Meyerhold, despre care însă nu vorbea în acea perioadă... tot așa cum nu ar fi putut vorbi despre Trotki, dacă i-ar fi fost elev! Dar această sursă meyerholdiană se revela în fiecare dintre opțiunile sale scenice. Acest lucru l-am înțeles însă mult mai târziu. În plus, era un pedagog exemplar. Putea vorbi despre viață ore întregi, răspunzând tuturor întrebărilor. Era o epocă în care nimeni nu răspundea la întrebări, de altfel nimeni nu punea întrebări! (...) Astfel, teatrul a devenit pentru mine un spațiu privilegiat de reflecție. Apoi am intrat la Institutul de Teatru, la clasa profesorului Zon, care fusese elevul lui Stanislavski. În anii '30, acest Boris Zon, directorul unui teatru foarte popular la Sankt-Petersburg, l-a descoperit pe Stanislavski, bătrân deja. A avut astfel ocazia să învețe de la el lucruri care nu există în nici una dintre cărțile sale. Zon mi-a oferit posibilitatea unei perspective foarte vii asupra lui Stanislavski. De aceea sunt totdeauna surprins când astăzi aud vorbindu-se despre Stanislavski ca despre un gânditor îmbătrânit, demodat.

„Încrucișarea" între Meyerhold și Stanislavski în viața mea s-a datorat hazardului pur. Dar acestea sunt originile teatrului pe care îl practicăm astăzi. În mod tradițional, cele două sisteme sunt opuse, însă reunirea lor mi-a îmbogățit considerabil munca. Teatrul trebuie să fie sinteză, de aceea este o artă supremă... atunci când este artă. Pentru că foarte des nu e cazul, și numim teatru ceea ce de fapt nu este teatru.

– Care sunt condițiile pentru ca teatrul să fie teatru?

– Să fie artă. Adică pasiune și frumusețe.

– Actorii de la Teatrul Malîi au o formație specială, urmează un antrenament particular pentru a putea practica această formă de teatru?

– Nu e așa că sunt cei mai buni? Fără glumă, teatrul este pentru noi în același timp o modalitate de existență și o prelungire a vieții. Ne cultivăm capacitatea de a plonja în profunzimile psihologice și emoționale. Asta se învață și presupune un antrenament. Și, ca orice exercițiu obligatoriu căruia trebuie să i te consacri mult timp, la un moment dat devine o activitate necesară. E nevoie de multă energie pentru a învăța un om să plonjeze în aceste profunzimi, câteodată trebuie chiar forțat, însă apoi această sondare îi este necesară, chiar o dorește.

Pentru noi, uneori, spectacolul, ca produs încheiat, este mai puțin important decât procesul care ne-a adus la acest rezultat. Rezultatul este provizoriu, dar procesul rămâne. Acum câtva timp le-am cerut actorilor să repete singuri **Demonii**, fără a se investi prea mult. Am avut surpriza să-i văd jucând cu aceeași energie ca în fața unei săli pline! O dată început, procesul de lucru nu mai poate fi oprit. Se spune adesea că actorii noștri sunt plini de energie. E un lucru firesc: energia antrenează energie, din ce în ce mai multă energie, tot așa cum donatorii produc din ce în ce mai mult sânge pe măsură ce donează. Pentru ca această sondare interioară să fie eficientă, actorul trebuie să învețe să și restituie senzațiile pe care le încearcă, într-un mod direct, imediat, aproape instantaneu. De aceea acordăm multă atenție tehnicii actorului. Numai prin exerciții vocale, de dans și muzică se poate ajunge la o maximă libertate de expresie.

– Actorilor le vorbiți și despre altceva decât despre teatru, așa cum proceda, de exemplu, Dubrovin?

– E adevărat, Dubrovin discuta cu actorii despre multe alte lucruri. Dimpotrivă, Zon, care fusese dat afară din Institut în 1953 pentru că era evreu, nu avea altă soluție și vorbea numai despre teatru... În ceea ce mă privește, am impresia că discut despre tot ce se poate discuta. Teatrul este singurul loc unde vorbesc... dacă fac abstracție de interviuri. Dar și aici este vorba tot despre teatru.

– Despre ce discutați cu actorii? Despre lume, în general?

– Despre toate, despre viață, despre sentimente, dar nu sub forma unui curs sau a unei lecții. Când montezi Cehov sau Dostoievski ești obligat să-ți pui întrebări despre tot ce există. De aceea spun că teatrul este prin excelență un spațiu al gândirii.

– Scena este un refugiu, o reflectare, o altă lume...?

– Toate la un loc. Pe de o parte, este o concentrare a unei lumi, pe de altă parte este un refugiu, dar și un nou spațiu de viață. Câteodată seamănă cu viața, altădată este ceva cu totul diferit. Scena este în același timp o bucată din această viață și un fragment din viața de dincolo de oglindă, în sensul lui Lewis Carroll.

– Scena ca spațiu de reflecție. Așa se poate explica faptul că repetați un spectacol foarte mult timp – un an și jumătate pentru Frați și surori **–, conform unui ritm pe care în Franța nu îl cunoaștem?**

– S-ar putea să fie din lene... Vorbind serios, cred că e nevoie de timp pentru a pătrunde suficient în tine însuți, pentru a căuta o nouă realitate. E nevoie de timp pentru a respinge o idee, pentru a lăsa să treacă orele, pentru ca apoi această idee respinsă să redevină importantă. Pentru învățarea unui text și montarea lui nu e nevoie de atâta timp, dar aici e vorba de nașterea unei noi vieți, a unei noi realități... Desigur, câteodată îmi spun că aș putea să creez și eu un spectacol în șase luni, un spectacol care ar putea fi plăcut, fermecător, că durata repetițiilor e probabil exagerată. Am remarcat însă că tot ceea ce lucrăm în profunzime într-un spectacol se reflectă în celelalte. Niciodată nu e timp pierdut. Invers, mi se întâmplă uneori să mă gândesc că, dacă nu ar exista obligațiile exterioare, legate de un anumit festival sau de un anumit program, am putea continua să repetăm la nesfârșit. Tot așa cum nu ajungem niciodată să pronunțăm ultimul cuvânt al vieții. Se spune că Dostoievski scria cu o viteză vertiginoasă, în ultimul moment. Probabil că din punct de vedere tehnic reușea să avanseze destul de rapid, dar cărțile se aflau deja în mintea lui de ani și ani de zile. Fără îndoială că și el profita de constrângerile contractelor pentru a le scrie. E vorba de o naștere care trebuie forțată.

– Ce legături există între teatru și politică?

– Nu există o legătură particulară. Politica nu înseamnă nici slogane, nici ideologie, ci, ca în orice alt domeniu de activitate, e vorba de aceeași pasiune, de aceeași mișcare a sufletelor omenești. Știu, se spune uneori că teatrul nostru are o sonoritate politică foarte puternică, dar asta se întâmplă numai pentru că atingem anumite adevăruri.

– Ca director artistic al Teatrului Malîi, ce fel de raporturi întrețineți cu lumea politică?

– Tocmai am trăit o perioadă fericită în care puteam să ne dispensăm de contactul cu politicienii. Astăzi intrăm într-o etapă mult mai dificilă, în care oamenii politici încep din nou să se intereseze despre tot: Ce jucați? Ce scrieți? Ce spuneți?... Nu mă aștept la nimic bun. (...)

Cred că cenzura revine – altfel decât înainte, fără îndoială – însă într-o manieră sensibilă. Îi remarc prezența în ziare și la televiziune. La teatru încă nu poate fi observată cu adevărat, dar cred că totul este posibil. Imediat ce puterea se consolidează, oamenii influenți vor să... influențeze. De exemplu, există câteva mari subiecte care nu mai sunt tratate de către mass-media. Nu se prea vorbește despre coșmarurile stalinismului sau ale comunismului. Se spune că acestea aparțin trecutului. S-ar crede că nu mai constituie subiecte importante care merită tratate.

– Astăzi vi s-ar putea interzice montarea unei piese?

– Nu se poate ști nimic până la proba contrarie. Nu e mult timp de când mi s-a pus o întrebare pe care nu o mai auzisem de acum zece ani. La sfârșitul unei reprezentații cu **Frați și surori** am fost întrebat: „Cum de v-au lăsat să scoateți spectacolul ăsta?"

– Ați spus că lucrurile sunt pe cale de a se schimba. În bine sau în rău?

– Multe lucruri s-au schimbat. Dar aceste schimbări ar fi trebuit să fie de o mie de ori mai intense pentru ca lucrurile să se transforme în mod fundamental. Acum îmi dau seama că s-au schimbat mult mai puține lucruri decât credeam în momentul în care aveau loc schimbările.

Scenă din spectacolul Frați și surori

– Credeţi că teatrul poate să schimbe lumea?

– Desigur că nu. Se pare că nimic nu poate să schimbe lumea. Teatrul nu este decât un element al acestei lumi, cu toate coşmarurile şi minunile ei. Nu cred că lumea poate fi schimbată. Ea există ca atare şi nu putem face nimic în acest sens. Dar, fără teatru, lumea ar fi altfel.

– Aţi spus că teatrul este bucuria şi calvarul dumneavoastră?

– Da, e adevărat, în acelaşi timp bucuria şi calvarul meu.

– Aţi mai spus că un artist este responsabil pentru viitor...

– Fiecare om este responsabil pentru viitor. Artistul are probabil o responsabilitate şi mai mare pentru că nu trăieşte numai propria existenţă, ci o multiplică prin creaţie. Asta nu înseamnă că poate să facă prea multe lucruri. Niciodată nici un spectator n-a devenit un om nou ieşind de la teatru. Dar dacă, la un moment dat, acest om a împărtăşit un sentiment, adică a devenit puţin mai uman decât era înainte, chiar pentru un moment, înseamnă că teatrul şi-a atins scopul.

– A garanta viitorul începe printr-o muncă asupra trecutului?

– Funcţia artistului este de a reînnoda firele rupte între trecut, viitor şi prezent; să arate că viaţa umană este unică şi nu poate fi niciodată ruptă, că nimic nu poate fi uitat sau respins.

– La sfârşitul Claustrofobiei**, spectacol creat cu elevii dumneavoastră de la Institutul de Teatru, decorul era distrus... Premoniţie nefastă?**

– Nu-mi place să fiu atât de pesimist cu privire la viitorul Rusiei. Tot ceea ce am făcut, nu numai în domeniul artistic, se bazează pe speranţă. În numele acestei speranţe, cu o încăpăţânare furioasă, analizăm şi recitim propria istorie. Dimpotrivă, în absenţa oricărei speranţe, când unica măsură este ziua de astăzi, devine posibilă convingerea absurdă că totul e în regulă. (...) E mai bine să exagerezi primejdiile decât să le ignori. În acest moment pregătesc o piesă de Andrei Platonov care vorbeşte despre pasiunea unui om pentru o armonie eternă care până la urmă îl va distruge. Este foarte important să vorbim despre aceste probleme. Avem întotdeauna o tendinţă supărătoare de a închide ochii pentru a nu vedea primejdiile care ameninţă omul, ale căror rădăcini se află în el însuşi. În felul acesta revenim la problema responsabilităţii faţă de viitor. În ce priveşte sfârşitul **Claustrofobiei**, important era că muzicienii, handicapaţi, surzi, muţi, tetanizaţi, erau capabili să creeze muzică. Asta era esenţial.

– Spectacolul dumneavoastră are ca titlu primele cuvinte dintr-un celebru discurs ţinut de Stalin în iulie 1941: „Fraţi şi surori, trebuie să luptaţi împotriva inamicului...“ Ce i-aţi spune astăzi poporului rus? Cărui scop ar trebui să i se dedice?

– Nu mă voi adresa niciodată direct poporului rus! Eu îi vorbesc prin spectacolele mele.

– ... Iar în acestea vorbiţi despre speranţă?

– Vorbesc mai degrabă despre dorinţa de speranţă. O să vă răspund totuşi la întrebare. Dacă m-aş adresa poporului rus, aş folosi cuvântul pocăinţă, aş vorbi despre necesitatea de a se pocăi. Societatea rusă nu s-a ocupat încă de această fază istorică necesară.

– Prin pocăinţă înţelegeţi autocritică?

– Cuvântul autocritică are o conotaţie marxistă care nu sună bine pentru urechile mele. Şi, de altfel, am trecut prin acest stadiu, desigur în viteză şi într-o manieră superficială. A te pocăi nu înseamnă a-ţi face autocritica în faţa cuiva; e un efort de profunzime, o purificare interioară. Pocăinţa este un demers spiritual intim, al sufletului. E o sarcină imensă pe care rămâne să o împlinim.

Traducerea: **ANCA PLATCU**

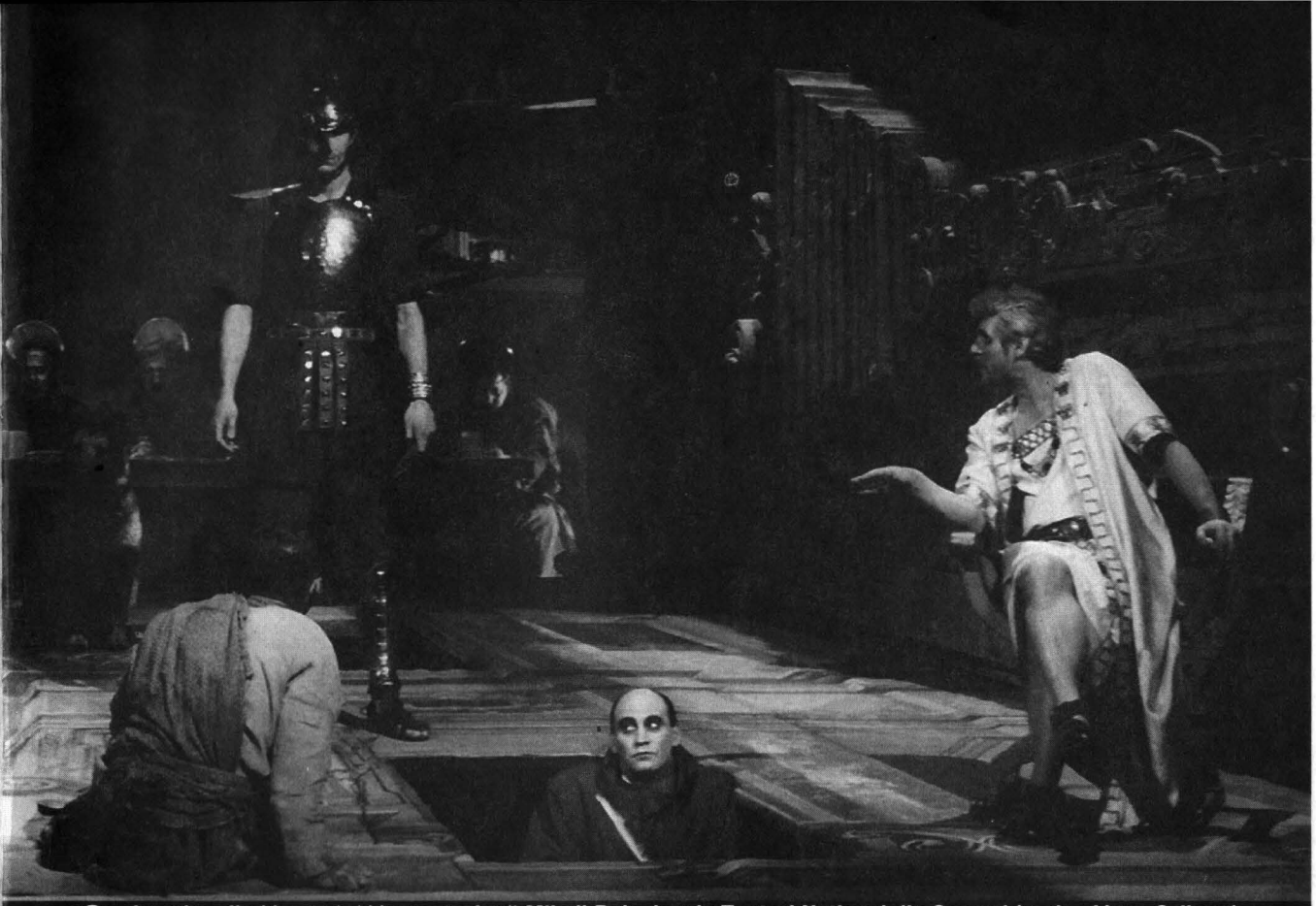
REGIZORI TINERI, SUCCESE DE CASĂ, SPECTACOLE REPREZENTATIVE

La finele fiecărei stagiuni are loc – găzduit mereu de altă localitate – festivalul care reuneşte cele mai bune spectacole din ţară: Întâlnirea Teatrală Naţională din Ungaria. Dacă în anii trecuţi spectacolele au fost selecţionate de către o personalitate a lumii teatrale maghiare, la actuala ediţie, a XVI-a, alegerea a fost făcută de către un grup de la Teatrul Naţional din Szeged, gazda acestor ample manifestări. Oraşul de pe Tisa, care anul acesta îşi sărbătoreşte a 750-a aniversare, este renumit prin Jocurile de Vară ce se desfăşoară, de peste un sfert de veac, în imensa piaţă din faţa domului, cultivând în special genul muzical. Prin „manifestări“ înţelegem programele complementare, legate de festivalul de teatru (expoziţii, zeci de standuri cu cele mai recente apariţii din Săptămâna Cărţii, ca şi Sărbătoarea saltimbancilor, „mutată“ din capitală la Szeged). Noţiunea de „întâlnire“ a însemnat, ca şi la ediţiile anterioare, vizionarea de către artiştii prezenţi a tuturor spectacolelor, prilej pentru critici de a le compara, iar pentru „breaslă“, de a trage concluzii privind arta teatrală din Ungaria, acum, la sfârşit de secol.

Anul acesta, între 8 şi 15 iunie, s-au adus şi spectacole care, deşi nu ating nici măcar un nivel artistic mediu, au fost socotite reprezentative, fie pentru că reflectă căutări ale unor regizori din cea mai tânără generaţie, fie pentru că arată ce înseamnă azi în Ungaria succes de casă: spectacole comerciale, lipsite de pretenţii artistice. Organizatorii au amenajat un cadru ideal pentru întâlniri, în imensa sală de bal a unui vechi hotel dezafectat. În acest club al festivalului, deschis non-stop, se purtau până în zori discuţii despre reprezentaţiile urmărite. La discuţii au participat nu numai critici, reuniţi pentru a analiza spectacolele prezentate cu o zi în urmă, ci şi publicul, care a putut sta faţă în faţă cu actorii principali ai diferitelor reprezentaţii.

Responsabilii festivalului s-au temut că nu vor avea public pentru cele douăzeci şi două de spectacole convocate şi că, în ciuda marilor pregătiri, lumea teatrală nu va fi suficient de interesată de eveniment. Contrar aşteptărilor, publicul din Szeged a „devastat“ în câteva zile casele de bilete, iar avalanşa de actori, regizori, studenţi şi oameni de teatru din capitală şi din alte oraşe, precum şi invitaţii de peste hotare, au făcut ca sălile să fie tot timpul neîncăpătoare, organizatorii fiind nevoiţi să programeze, pentru anumite spectacole, câte două reprezentaţii.

Cel mai bun spectacol a fost considerat, în unanimitate, **Un tramvai numit dorinţă** de Tennessee Williams, al Teatrului „Móricz Zsigmond“ din Nyíregyháza, pus în scenă de regizorul de film János Szász. Abandonând, după cum a declarat domnia sa, „sentimentalismele“ din textul dramaturgului american, caracterele piesei au căpătat mai multă forţă, viaţa de pe scenă a devenit mai realistă şi mai crudă, acţionând cu o



Imagine din Maestrul şi Margareta după Mihail Bulgakov la Teatrul Naţional din Szeged (regia: János Szikora)

forţă aproape dureroasă asupra spectatorilor. Actriţă deosebit de talentată, Judit Csoma a creat o Blanche altfel decât cea cunoscută. Tot ceea ce la ea apare ca mijloc de evitare a insuportabilei durităţi a vieţii – visurile, amintirile, iluziile –, la sora ei, Stella, sclavă a propriei sexualităţi, lipseşte cu desăvârşire, existenţa ei fiind searbădă, lipsită de duioşie. Bărbaţii care lăcrimau de emoţie la sfârşitul spectacolului au fost mişcaţi de contrastul între aceste două vieţi ratate şi de apariţia din când în când pe scenă a două fetiţe ţinându-se de mână – eul pur şi ingenuu de odinioară al celor două femei – şi străbătând casa Kowalski, a cărei atmosferă nu era cu nimic mai brutală decât a oricărui cămin obişnuit.

Unchiul Vanea, prezentat de Teatrul „Radnóti Miklós" din Budapesta, a fost „orchestrat" şi el într-un mod deosebit. Textul a fost retradus şi adaptat (prelucrarea lui Géza Morcsányi fiind premiată de juriu), iar regizorul Péter Valló a dat spectacolului, desfăşurat într-un decor feeric, tonul unei cvasi-comedii, în măsura în care „micile" drame ale personajelor lui Cehov (iubiri neîmpărtăşite, truda inutilă de o viaţă, curgerea traiului prin zile cenuşii), privite din afară, pot părea ridicole. Serebreakov, interpretat de András Bálint, unchiul Vanea (János Kulka), acest bărbat-copil, Elena Andreevna (Adél Kováts) sunt oameni vii, cu sânge cald, reprezentând decăderea unei civilizaţii, a unei anumite ierarhii de valori.

Doamnele Preşedinte din piesa copilului teribil al teatrului de limbă germană, austriacul Werner Schwab, sunt de fapt trei femei de serviciu care se strâng în locuinţa uneia dintre ele pentru a sărbători cumpărarea la preţ redus a unui televizor. Cele trei actriţe, admirabilele Eszter Csákányi, Judit Pogány şi Ágі Szirtés, sub îndrumarea regizorului Tamás Ascher, au excelat printr-o exemplară colaborare în joc. Nu numai că personajele, bine conturate – una bigot-catolică, alta senzuală, cea de-a treia, puţin debilă – se află pe treapta de jos a scării sociale, dar şi visurile, fanteziile lor sunt tot atât de terestre.

Deşi prezentat **hors concours**, trebuie amintit, ca o demonstraţie de artă actoricească, spectacolul cu monodrama **Vreau linişte** de Zsolt Csalog, interpretat de studenta Facultăţii de teatru din Budapestea, Andrea Fullajtár, elevă a regizorului Gábor Zsámbéki. Ea „joacă" rolul unei femei de aproape două ori mai în vârstă, stând pe marginea unui podium, fără recuzită, fără parteneri, fără machiaj, doar prin intonaţiile vocii şi cu ajutorul mimicii, cu lumina ce se aprinde sau se stinge în ochii ei; astfel povesteşte, timp de o oră, viaţa unei femei ajunse la periferia societăţii. După o copilărie nefericită, o căsnicie ratată, copiii i-au fost luaţi, iar acoperişul de deasupra capului, vândut în timp ce se afla la spital; acum stă împreună cu un bărbat ţigan orb, cu un picior tăiat de tren, trăind din cerşetoria acestuia, dormind prin gări, sub poduri, ducându-şi existenţa de pe o zi pe alta. Limbajul este foarte plastic, iar actriţa evită capcana romanţării sărăciei, dar şi pe aceea a naturalismului, lăsând să se înţeleagă că, într-un anumit context social, acest lucru i s-ar putea întâmpla oricui.

Spectacolul **Mario şi vrăjitorul**, dramatizare după nuvela lui Thomas Mann, a fost interesant datorită spaţiului teatral creat: restaurantul micului oraş italian în care cavalerul Cippola îşi prezintă programul a fost „reconstruit", astfel că publicul este servit de chelneriţa din spectacol, iar magicianul îşi alege medium-uri pentru demonstraţiile sale şi dintre spectatori. Aceştia trăiesc tensiunea dramatică în chip de participanţi direcţi la acţiune.

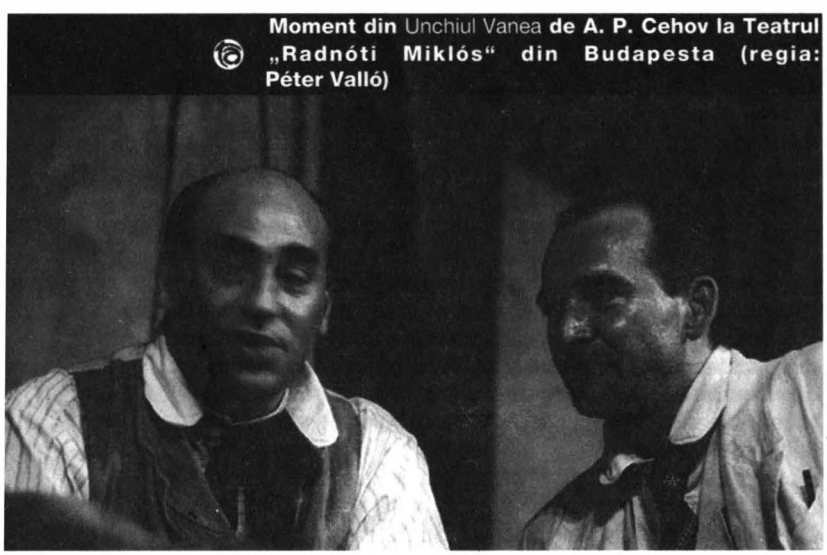
Piesa **Maestrul şi Margareta**, după romanul lui Bulgakov, a fost prezentată şi ea în afara concursului, de către Teatrul Naţional din Szeged. Spectacolul, regizat de

János Szikora, conducătorul artistic al teatrului, a deschis festivalul, fixându-i ştacheta la înălţime. Ceea ce uluieşte în primul rând este decorul creat de Balázs Horesnyi: un templu neaparţinând nici unei religii, fără cupolă, „un templu părăsit de Dumnezeu", totul... pe orizontală. Privirea se focalizează în adâncimea scenei, undeva între nori, iar spectatorul are impresia că se află la baza coloanelor, privind în sus; pe de altă parte, această mutare a centrului de greutate face ca dimensiunii verticale să i se adauge şi profunzimea.

Piesa relativ recentă a lui Slawomir Mrożek, **Dragoste în Crimeea**, este de fapt o istorie enciclopedică a secolului XX. Acţiunea se petrece într-un singur loc, în timpuri diferite. În actul I (anul 1910) pe malul mării se află vilegiaturişti, într-o atmosferă cehoviană; aluziile existente în text l-au îndemnat pe regizorul János Taub (plecat în 1981 din România, după ce a lucrat la teatrele din Timişoara şi Cluj şi la „Bulandra") să-i dea o notă de parodie. În actul II, ce se desfăşoară în 1928, în plină epocă proletcultistă, aceleaşi personaje sunt acum funcţionari de partid sau de stat, turnători, poeţi. Cu cât ne apropiem de zilele noastre, comedia devine tot mai amară. Ultimul act se petrece în 1990, după destrămarea Uniunii Sovietice. Mafioţi sau oameni săraci, personajele de odinioară, adaptate vremurilor noi, aşteaptă sosirea vaporului care să le ducă în America. Finalul înfăţişează oscilaţia tuturor între tentaţia melodiei „Yankee Doodle" şi chemarea clopotelor din bisericile ortodoxe. Spectacolul Societăţii Thalia se bucură, până la cele mai mici roluri, de o distribuţie de mâna întâi: Ildikó Bánsági, Sándor Gáspár, Károly Eperjes etc.

Variaţiuni Medeea este un spectacol-colaj scris de regizorul Zoltán Kamondi pornind de la ştirile din presa cotidiană despre femei care, înainte de a se sinucide, şi-au omorît copiii pentru a se răzbuna pe tatăl lor, care le-a părăsit pentru o femeie mai tânără. Medeea lui Kamondi îşi trăieşte tragedia în bucătăria unei locuinţe de bloc, iar textele antice şi moderne inserate (Euripide, Grillparzer, Anouilh) pornesc din subconştientul eroinei, arhetipul suprapunându-se faptului divers cotidian.

Tot o creaţie semi-originală este şi **Cartea junglei**, musical scris de Dés-Geszti-Békés după Kipling. Cadrul exotic al junglei, cu liane, arbori seculari, maimuţe, lupi, urşi, şerpi şi alte animale, feeria şi misterul nopţilor cu lună, muzica de caracter, mişcările specifice animalelor creează un spectacol fascinant nu numai pentru cei mici... Spectacolul are şi un mesaj: alteritatea individului şi apartenenţa lui. Eroul principal, Mowgli, nu face parte din lumea animalelor, chiar dacă a fost crescut de ele şi le-a învăţat limba şi legile, dar nici din cea a oamenilor, deosebindu-se de ei prin tot ce a acumulat în junglă: conduita morală a regnului animal, experienţa unui alt fel de a fi, înţelegerea celuilalt. Un subiect actual şi universal valabil.



Moment din Unchiul Vanea **de A. P. Cehov la Teatrul „Radnóti Miklós" din Budapesta (regia: Péter Valló)**

În ceea ce priveşte spectacolul comercial, comedia lui Ray Cooney **Şi miniştrii calcă strâmb**, prezentată de Teatrul „József Attila" din Budapesta, cel mai mare succes de casă al stagiunii, s-a dovedit a fi o piesă prost scrisă, cu poante ieftine, răsuflate şi situaţii comice forţate, lacune pe care regizorul Tamás Szirtes le-a umplut cu trivialităţi dezgustătoare. Şi totuşi, publicul este extaziat, aplauzele sunt frenetice. Este clar că, pentru o anumită categorie de oameni, şi azi cel mai distractiv lucru a rămas să vadă pe scenă indivizi mai proşti decât ei. Triumful spectacolului dă o notă slabă şi publicului, şi actorilor András Kem şi Robert Koltai.

Dacă vrem să completăm imaginea teatrului maghiar de azi, trebuie să semnalăm apariţia marcantă, pe lângă regizorii din generaţia de mijloc – Tamás Ascher, Gábor Zsámbéki, Péter Valló –, a unei generaţii noi: Péter Telihay, Róbert Alföldi, László Hudi, Sándor Zsótér, László Keszég. O caracteristică aproape comună este că ei nu doresc să ilustreze textul, ci vor să creeze un sistem complex de semne, în care textul şi actorul care-l rosteşte devin părţi subordonate unor şuvoaie de simboluri. Un exemplu al deconstrucţiei radicale a textului teatral clasic ne-a oferit spectacolul **Pescăruşul** de Cehov, în regia lui Alföldi, prezentat de Teatrul Kamara din Budapesta. László Hudi spune, în legătură cu **Romeo şi Julieta**, montat de el „inspirându-se din opera marelui Will", că „nu vrem să redăm fidel realitatea piesei, ci să destăinuim reacţiile noastre personale şi imperfecte, ideile noastre preconcepute privitoare la piesă, şi să le confruntăm cu noi înşine. Spectacolul nostru cercetează fenomenul numit Romeo şi Julieta".

Festivalul de la Szeged a întărit încă o dată convingerea tuturor că aceste întâlniri, organizate în câte un oraş din provincie – şi nu în capitală, unde ele se pierd –, devin eveniment, sărbătoare, chestiune de prestigiu pentru localitatea respectivă. Trebuie să amintim că, din cele douăzeci şi două de spectacole, unsprezece au fost prezentate de teatre din capitală, iar dintre acestea, trei de către Teatrul „Katona József". Pentru o imagine completă, amintim că am mai văzut: **Ulciorul sfărâmat** de Kleist, **Fizicienii** de Dürrenmatt, **Vrăjitoarele din Salem** de Miller, **Îngrijitorul** de Pinter, **Titus Andronicus** de Shakespeare, **Soldaţii** de Z. Thury, **Simfonia de adio** de Esterházy, **Pantoful de sticlă** de F. Molnár, **Exterminare** de H. Edmunson, **Duhul pădurii** de Cehov.

La festivitatea de închidere a participat şi preşedintele Árpád Göncz, el însuşi dramaturg, sub al cărui înalt patronaj s-a desfăşurat festivalul de la Szeged.

JÁNOS OBERTEN